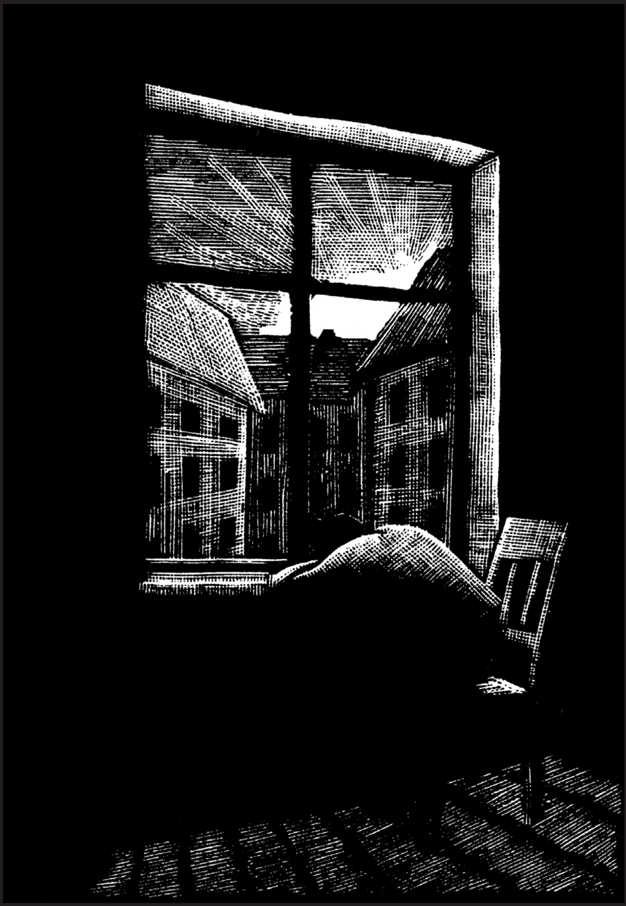
ELISA ROSSHOLM



SE HENNES ÖDE

Undersökning av en ordlös roman
från 1920-talets Tyskland

MAKADAM

SE HENNES ÖDE

Elisa Rossholm

SE HENNES ÖDE

Undersökning av en ordlös roman
från 1920-talets Tyskland

MAKADAM

MAKADAM FÖRLAG
GÖTEBORG · STOCKHOLM
WWW.MAKADAMBOK.SE

Forskningsprojektet har bedrivits inom
Vitterhetsakademiens Bernadotteprogram
och med finansiering från

Vitterhetsakademiens Bernadotteprogram
Birgit och Gad Rausings stiftelse
Åke Wibergs stiftelse
Helge Ax:son Johnsons stiftelse

Boken har tryckts med bidrag från

Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien
Längmanska kulturfonden

Denna bok är utgiven inom Kriterium, ett konsortium som sakkunniggranskar svensk vetenskaplig litteratur. Samtliga böcker utgivna inom Kriterium finns tillgängliga open access via hemsidan www.kriterium.se.

ISSN 2002-2131 Kriterium (Online)
https://doi.org/10.22188/kriterium.38

Se hennes öde. Undersökning av en ordlös roman
från 1920-talets Tyskland

Omslagsbild Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926

ISBN 978-91-7061-926-7 (pdf)

INNEHÅLL

1. INLEDNING

Tre män i bildens förgrund är inbegripna i en gemensam handling (se bildbilaga, bild 1). Mannen till höger står upp i en båt och sträcker ut sin arm mot mannen i mitten. Han håller i en naken bebiskropp, bär bebiskroppen i dess hand. Kroppen är tunn och skör intill mannens raka, breda underarm. Bebisens lilla hand göms helt i hans stora. Mannen till vänster håller in båten med en stör. Mannen i mitten, som ska ta emot den lilla kroppen, bär polisuniform. En fjärde man är placerad till höger i bildrummets bakgrund. Han är riktad mot scenen runt båten. Uppmärksamheten är tydlig trots att anletsdragen inte syns – ryggen rak, benen aktiva, ena handen i kavajfickan, ansiktet vänt mot händelsen. Bebisens kropp är vit – som en ljuspunkt i bildens centrum. Den vita lilla kroppen står i kontrast till omgivningen. Barnet omringas och betraktas: av de tre männen, av den fjärde mannen i bakgrunden, av betraktaren utanför bilden, men också av de övriga bildelementen. Dessa element – det ljusa huset bakom scenen som tittar med sina ”fönsterögon”, granarna som böjer sig mot scenen, de två runda formerna med kryss i till höger i bilden (också de är som ögon) – betraktar scenen. Allt som existerar i denna värld har samma kantiga former. Det gör bildelementen besläktade med varandra och alienerade från den ”riktiga” världen. Kantigheten gäller även den lilla barnkroppen. Den hänger livlös från mannens grepp, men har ändå kvar sina raka linjer. Bilden fokuserar en essens av de avbildades inre, som energi eller en angelägenhetsgrad som tycks inskuren i blysnittets spår, en angelägenhet som sträcker sig från scenens och karaktärernas inre och in i betraktaren.

Den utgör sida sju av tolv i kapitel 6, ”Das Kind”, i Otto Nückels ordlösa roman *Schicksal* från 1926.[1] Varannan sida har en bild och varje bild är en händelse, ett fruset ögonblick, en pausad filmbild, men i bildens nu finns också både ett före och ett efter. Liksom karaktärernas uttryck förmedlar en essens av deras inre så är tidsförloppet essensen av hela händelsen (då, nu, sedan). Bilden bryr sig om hela förloppet, den omfamnar hela ödet som något som finns med hela tiden, och är aldrig oengagerad. Allt detta gör bilden till ett slags kärlekshandling, en omvårdnad av det skildrade. Om bilden placeras i sitt sammanhang (den sammanhängande romanen) vet betraktaren att det som avslöjas i bilden är att romanens huvudperson dränkt sitt nyfödda barn i floden – en flod lika vit som barnets kropp.

Den enskilda bildens förmedling har med bildmediets säregna förmåga att göra, som något helt annat än den skrivna texten. Den har också att göra med ordlösheten. Likt hur ett före och ett efter inte fylls i av betraktaren utan faktiskt finns i bilden, så är det inte heller så att tystnaden ”fylls i” eller att bilderna ska översättas i ord. Ordlösheten pekar inte mot det som saknas. Ordlösheten utgör tvärtom en kraft i bilden och är en del av uttrycket, avgörande för att förmedlingen sker just på det sätt den gör. Detta påverkar både bilden och relationen mellan bild och betraktare.

Ordlösheten lägger också en stämning och en personlighet över var och en av karaktärerna i *Schicksal*. Det är en stämning som har med tystnader och de tysta aktörerna att göra. I den här scenen är dessa aktörer de fyra männen, men även träden, husen och vattnet. Tystnaden gör dem till aktörer som handlar efter ett villkorat öde, mot en väg som inte går att ändra. Tystnaden gör att de blir slutgiltiga, något som inte går att förhandla eller argumentera bort.

Hela gestaltningen liknar ett skådespel eller en koreograferad dans där varje karaktär – offer, förövare eller de som bara finns med för att föra handlingen vidare – är en del av en ensemble som tillsammans skapar *Schicksal*. Men i det koreograferade finns en spänning. Händelserna flödar fram på en väg som redan från första rutan bär med sig en föraning om slutet samtidigt som det finns motstånd mot flödet och öppningar mot en annan väg.

Jag tar till mig *Schicksal* på två nivåer: en som registrerar vad som händer, som följer bildernas förlopp (sida efter sida), kausaliteten, och en som är något helt skilt från traditionell textläsning. Denna andra nivå av tilläg-

nande bryter mot tidsföljd, skapar hopp mellan detaljer och helhet, upprepar tittandet och löser upp avståndet mellan berättelsen (bilden) och betraktaren.

På den ena, intellektuella nivån är jag kvar utanför bilden, på avstånd, medan jag på den andra nivån är *i* bilden, *i* berättelsen. Berättelsen är på denna nivå något jag både förstår helt och fullt och samtidigt inte kan beskriva i ord. Upplevelsen bär med sig en gåta som har med bilders kraft, förmågor och egenartade uttryck att göra, med bilders narrativitet såsom något helt skilt från andra uttryck – inte minst från den skrivna texten. Det är denna gåta som undersöks i den här boken. Hur etablerar bilder en annan typ av förmedling? Vad vittnar denna förmedling om? Hur kan bildens gåta förklaras i ord? I den underliggande nivån – där tidsföljd bryts, hopp mellan detaljer och helhet uppstår, tittandet upprepas och löser upp avståndet mellan berättelsen (bilden) och betraktaren – anas en öppning. Här kan jag finna nycklar till bilden som mysterium. Metaforen av att söka nycklar och öppningar finns i upplevelsen av *Schicksal*, i bilderna och även i en formulering om den ordlösa romanens mysterium av David Beronä, curator och historiker specialiserad på denna romantyp:

> Even more mysterious are the personal reactions certain pictures or sequences have for individual readers, and the power these reactions have to open the door to self-discovery – a cathartic experience that is the highest achievement of art in any medium.[2]

Det är avgörande för studien att materialet utgörs av bilder utan ord. I den bemärkelsen skiljer sig den här undersökningen från annan konstvetenskaplig forskning om förlopp i bilder eller om berättande konst. Ordlösheten är i en mening en brist, en frånvaro av ord. Men negationen ger både uttrycket och tillägnandet en positiv laddning, en närvaro som jag uppfattar som mer laddad än om tomrummet skulle fyllas av ord. Den autonoma bildberättelsen ska alltså inte enbart betraktas utifrån en *frånvaro av ord*, utan även utifrån *en tillgång på ordlöshet* – som en positiv pol. Frånvaron av ord ger ett slags psykisk förflyttning in i scenerna, fiktionen, men också i själva mediet, dess utförande och betoningar.

Genren ordlösa romaner – kontext och historik

Berättande bilder har funnits genom människans hela historia. Grottmålningar, antik graffiti och hieroglyfer exemplifierar den långa traditionen av bilden som uttryck och kommunikation. Seriemediets historia kan visserligen härledas ända från bilder som dessa, men det blir en onödigt lång väg att gå för att komma fram till den här bokens ämne. Skulle den här studien handla om skämtbild och karikatyr vore det motiverat att börja med konstnärsbröderna Agostino och Annibale Carraccis karikatyrliknande porträtt, eller utgå ifrån Giovanni Lorenzo Berninis karikatyrer, eftersom karikatyren har mycket med seriemediets framväxt att göra och de två bildtyperna överlappar varandra i funktion, uttryck och utövare. Men för att fokusera den grafiska romanen och seriemediet så som vi definierar dem i dag utgår jag här från den startpunkt litteraturvetaren Stephen Tabachnick sätter för den grafiska romanen och seriemediet: 1730-talets England och konstnären, grafikern och karikatyrtecknaren William Hogarth (och några decennier senare även karikatyrtecknarna James Gillray och Thomas Rowlandson).[3]

Hogarths satir riktades mot klassamhällets orättvisor. Hans första stora kommersiella framgång, och ett helt nytt slags genretryck om moraliska frågor, var en serie bilder med titeln *A Harlot's Progress* som handlar om en prostituerad kvinnas olyckliga liv. Efter succén gjorde han en motsvarande serie, *A Rake's Progress*, om en man som dricker sig i fördärvet. Den bildserie som anses vara Hogarths mästerverk är *Marriage a-la-mode*, en satir riktad mot överklassen om det omoraliska i att gifta sig för pengar. Av dessa är *A Harlot's Progress* särskilt intressant för den här studien då den i likhet med *Schicksal* har en prostituerad kvinna i huvudrollen och berättelsen följer hennes väg mot förfallet.

Seriemediets förändring mot det vi i dag menar med serier skedde i 1820- och 30-talens Schweiz med tecknaren och författaren Rodolphe Töpffers *Histoire de Monsieur Jabot* – komiska bildberättelser gjorda i autografi (en typ av litografi) i ett sekventiellt berättande med text och bild i rutor med mellanrum.[4] Mediet med komiska bilder, sekventiellt berättande och pratbubblor fick en plattform genom satirpressens genombrott under 1800-talets andra hälft. Genom tidningar som franska *La Caricature* och *Le Charivari* (där Honoré Daumier var dominerande bland konstnä-

rerna), tyska *Die Blätter* och *Simplicissimus* och brittiska *Punch* spreds den nya typen av samhällskommenterande och ofta komiska bilder. Serier som den tyska serien *Max und Moritz* från 1865, av Wilhelm Busch, gjorde att seriemediet alltmer kom att vända sig till barn.[5]

När den flamländsk-belgiske konstnären Frans Masereel (1889–1972) i början av 1900-talet introducerade den ordlösa romanen, med starka expressiva uttryck och tunga samhällskritiska ämnen, bröt den mot mycket av det som föregått den. Masereel gjorde över fyrtio stycken ordlösa romaner, varav de mest kända är *25 images de la passion d'un homme* (1918), *Mon livre d'heures* (1919), *Le Soleil* (1919), *Histoire sans paroles* (1920), *Idée* (1920) och *La Ville* (1925). Inspirerade av Masereel följde ett flertal konstnärer från olika länder efter, däribland den tyske konstnären Otto Nückel (1888–1955), tjeckiskan Helena Bochořáková-Dittrichová (1894–1980) som var den enda kvinnan i sammanhanget, amerikanen Lynd Ward (1905–1985), italiensk-amerikanen Giacomo Patri (1898–1978) och brittisk-kanadensiske Laurence Hyde (1914–1997). Under 1920- och 30-talen lanserades den ordlösa romanen – böcker med sekvenser av textlösa bilder – som en egen genre. Den var störst i Tyskland, men slog även igenom i andra delar av Europa och i USA.

Även om den ordlösa romanen är en del av seriegenrens historia så var den också startpunkten för något helt nytt, ett uttryck som bröt mot komiken, mot riktandet till barn, mot det litterära berättandet – och som kom att fortsätta att influera grafiska romaner för vuxna in i våra dagar. Genren gick även under benämningarna *träsnittsroman* och *roman i bilder*. Samtliga tre – alltså inräknat *den ordlösa romanen* – beskriver de enande elementen för genren: tekniken, bildernas närvaro samt ordens frånvaro. Beronä kallar redan i sin titel de ordlösa romanerna för ”the original graphic novels”.[6] Tabachnick pekar på skillnader och likheter gentemot den traditionella serien (*comics*). En skillnad ligger i formen. Den grafiska romanen är till sin form – tjocklek, storlek, inbunden, hård pärm – mer lik romanen är serier. Pappret och bläcket är också av högre kvalitet än i vanliga serietidningar. Vidare menar Tabachnick att skapare av grafiska romaner har större frihet såväl i val av tyngre och mer vuxna ämnen, som i det konstnärliga uttrycket.[7] Samtidigt är den grafiska romanen en form som i stora delar använder seriemediets byggstenar: text- och bildrelationen (ordlösa romaner undantaget), rutor och mellanrum.

När jag ser genren både som en startpunkt för något nytt och som en del av seriemediets historia – likheten mellan *A Harlot's Progress* och *Schicksal* är knappast en slump –synliggörs de delar i tillkomstens kulturella och ideologiska samtid som inverkade på den ordlösa romanen, och de avgörande element som visar släktskapet med seriemediet. De ordlösa romanerna har inte flera rutor på en sida såsom traditionella serier har, men den enskilda bilden kan likställas med en ruta och de blanka sidorna blir då mellanrummet mellan rutorna. På grund av det stora mellanrummet och avsaknaden av text bjuder de in betraktarens interaktivitet och tolkningsmöjligheter i ännu högre grad än vad både traditionella serier eller traditionella romaner gör.[8] Den grafiska romanen – ordlös eller inte – är därmed både ett uttryck som bygger på en 250-årig tradition av underhållande och samhällskommenterande bildsekvenser, och en helt egen form med ämnen och tekniker från helt andra områden än seriemediet.[9]

Beronä nämner tre betingelser för genrens framväxt: 1) den tyska expressionismens användande av träsnitt, 2) stumfilmens genomslag och 3) den ökade användningen av serier i dagstidningar och tidskrifter.[10] Romanernas bilder gjordes inte alltid i träsnitt. Det finns också exempel på linoleumsnitt, trägravyr och blysnitt.[11] De trycktes ofta i olika kvalitetsnivåer. Ett litet antal kunde bestå av signerade böcker, tryckta på japanskt papper, ett något större antal på ett fint kvalitativt papper, men utan signering, och resterande (störst antal) på massproducerade papper.[12]

Beronä hävdar att Masereel – som själv starkt motsatte sig att låta sina verk inordnas i någon form av -ism – möjligen inte ska karaktäriseras som en konstnär inom expressionismen, men att det ändå är tydligt att han var påverkad av expressionismens estetik och rörelsens politiska ideal.[13] Kännetecknande för genren generellt var teman av samhällskritik och mörka existentiella frågor sprungna ur det tidiga 1900-talets konstnärliga och politiska strömningar.

I förhållande till filmen beskrivs de mest lyckade ordlösa romanerna som att de fångade det rörliga mediets egenskaper att erbjuda underhållning och bred igenkänning.[14] Dessutom, hävdar Beronä, lärde sig publiken genom filmen att känna igen berättandet i svartvita bilder. De tre betingelserna, liksom andra influenser i tiden som dans, cirkus, mim, litteratur, ideologi och politik, anknyter alla till den ordlösa romanen, som ändå är ett alldeles unikt och svårdefinierat uttryck.

De ordlösa romanerna har varit en stark inspiration för nutida konstnärer, vilket har bidragit till en återkomst för genren. Bland de mer kända och prisade ordlösa grafiska romanerna från senaste decennierna finns *The Arrival* av Shaun Tan (2007), *I'm Not a Plastic Bag* av Rachel Hope Allison (2012), *The Number 73304-23-4153-6-96-8* av Thomas Ott (2008), *Sticks and Stones* av Peter Kupers (2004), *Congress of the Animals* av Jim Woodring (2011) och *Un ocean d'amour* av Gregory Panaccione (2014). Ett exempel som ansluter helt till 1920-talets genre är George Walkers *Written in Wood* (2014). I träsnitt skildras tre ordlösa berättelser ur samhällets mörker: en mordhistoria, en som kretsar kring terrordådet den 11 september 2001 samt en om en mediemoguls uppgång och fall. Walker har också publicerat *Graphic Witness* som innehåller nyutgåvor av fyra ordlösa romaner från 1920-talet. Varje enskild roman inleds med en introduktion där verket placeras i sitt sammanhang genom en diskussion om hur mediet påverkat senare tiders film, tecknade serier och grafiska romaner.[15]

Genren *ordlös roman* är en speciell form av bildberättelse, med sitt specifika uttryck, sina ämnen och sin spridning, och termen kan därför inte appliceras på *alla* typer av bildberättelser. Den ordlösa romanen utgör dock ett av få exempel på fullständigt ordlösa bildberättelser för vuxna, vilket innebär att det historiska studiet kan ge kunskap och information om bilden som autonom berättare. De ordlösa romanerna är en kunskapskälla för den som vill förstå det ordlösa narrativet, och därmed bildens autonoma egenskaper. Kunskapen som nås genom det ordlösa blottar därmed något om vissa bilder *och* om bilden generellt. Av genrens tre benämningar, *träsnittsroman*, *roman i bilder* och *ordlösa romaner*, väljer jag i denna studie den sista, eftersom den formulerar ordens frånvaro och betydelsen av denna frånvaro. Ordet *roman* gör i min tolkning mediet beroende av textreferensen, men inte som en länk mellan den ordlösa romanen och den skrivna, utan som ett sätt för det ordlösa uttrycket att frigöra sig, som om den ordlösa romanen ”skruvar sig ur” texten genom att använda litterära begrepp.

Material

Det primära materialet för den här studien är den tyska konstnären Otto Nückels ordlösa roman *Schicksal*, utgiven 1926.[16] Analysen har två riktningar. Genom undersökningen av den ordlösa romanen *Schicksal* definieras bildens narrativ generellt, och genom att definiera bildnarrativets förmågor och funktioner, belyses *Schicksal* specifikt och de ordlösa romanerna generellt. Den generella förståelsen handlar om artefaktens kategori eller art, dess koder eller antaganden, och den specifika förståelsen är tillägnandet av narrativet och de enskilda händelserna. Den specifika förståelsen är delvis individuell, men varje tolkning styrs ändå av uttryckets villkor.

En jämförande och för den här undersökningen sekundär roll har den tjeckiska konstnären Helena Bochořáková-Dittrichovás *Z Mého Dětství*, utgiven 1929.[17] När jag letade igenom katalogen över 1920-talets ordlösa romaner fann jag just Bochořáková-Dittrichovás roman särskilt intressant i hur den spelar mot *Schicksal*. I vissa delar liknar den *Schicksal* och i andra delar är den dess motsats. Valet av *Z Mého Dětství* har gjorts utifrån hur den kan skärpa blicken för *Schicksal* genom skillnader och likheter med denna. Otto Nückel och Helena Bochořáková-Dittrichová verkade i samma tid inom samma genre. *Z Mého Dětství* har liksom *Schicksal* en kvinna som huvudkaraktär och utspelas i stadens och hemmens olika rum. Valet av en kvinnlig huvudkaraktär skiljer dem båda från 1920-talets övriga ordlösa romaner. I *Schicksals* fall är det en prostituerad kvinna. Karaktären prostituerad var vanlig för genren, men då som symbol för samhällets förfall och aldrig placerad i huvudrollen. En annan vanlig funktion för kvinnokaraktären var som symbol för det goda, som i Masereels *Idée*, där en naken kvinna symboliserar den tänkande mannens idé. I både *Schicksal* och *Z Mého Dětství* är kvinnan framför allt en *människa*, drabbad och påverkad av den värld hon finns i.

De mest uppenbara skillnaderna mellan de två romanerna finns i berättarstruktur, klassperspektiv och stämning (hopplöshet kontra hopp). *Schicksal* håller tydligast ihop med en början, en kedja av händelser med följder, och ett slut. *Z Mého Dětství* kan beskrivas som en samling narrativa intryck av det förflutna som har ställts mot en händelse och ett ”sedan”. De båda skildringarna har helt olika tematik och genredrag. I det ena fallet handlar det om brott, armod, desperation, kärlek och förtvivlan i förlopp

som verkar determinerade. I det andra skildras personliga minnen från en lycklig barndom där förtvivlan över en synskada övergår i en stämning av frälsning.

Trots de olika perspektiven förenas romanerna i det starkt existentiella – gestalterna i bilderna förmedlar en inre erfarenhet. De olika kroppsliga gestaltningarna i de två verken förstärker det gemensamma, den allmänmänskliga erfarenheten av det kroppsliga: tyngden, gravitationen, beröringen når betraktarens kroppsliga förståelse och väcker därmed inlevelse. Olikheten i tematik och stämning mellan dessa exempel på ordlösa romaner förstärker min uppfattning att de ordlösa narrativen blottlägger livsvillkor och livskänsla nästan som ett nervsystem i de grafiska spåren – i spåren av tecknandets handling, som tycks bära livsödena. Kärnan i hela undersökningen är att ta reda på hur de här inskriptionerna aktualiserar något som betraktaren är med om. Det är sätten betraktaren är med om verken som är de karaktäriserande mekanismerna i de enskilda fallen.

Ytterligare en intressant aspekt är att det finns liknande scener i de två verken. Både i *Schicksal* och *Z Mého Dětství* skildras en husbrand, en drunkningsolycka och en begravning. Det förstärker upplevelsen av att de på ett plan befinner sig i samma värld, men med helt skilda perspektiv. *Z Mého Dětství* har uppgiften att synliggöra *Schicksal* genom de delar i *Z Mého Dětství* som belyser *Schicksal*. Det innebär att i vissa delar av undersökningen används den mer frekvent och i andra inte alls.

Romanens innehåll

Romanens fullständiga titel är *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern* och gavs ut första gången 1926. Det är Nückels första och enda ordlösa roman. 1930 utkom den amerikanska utgåvan *Destiny: A Novel in Pictures*. Nyutgåvor har gjorts på tyska 1984, på engelska 2007 på franska, *Destin*, 2005 och på spanska, *Destino*, 2015.

Till skillnad från tidigare och samtida skapare av ordlösa romaner arbetade Nückel i en typ av blygravyr, *Bleischnitt*. Efter första världskriget blev kvalitativt trä en bristvara i Tyskland.[18] Blysnitt har även den fördelen att de kan smältas ned och återanvändas om något blir fel under graveringen. Troligt är dock att Nückel också valde blygravyr av estetiska skäl eftersom tekniken möjliggör grå nyanser genom en finare differentiering av formen.[19] *Schicksal* var den första ordlösa romanen gjord i denna teknik.

Nückel använde sig också av ett gravyrverktyg som gav flera streck vid ett slag och kunde därmed återge skiftningar i ljuset.[20]

Nückel gjorde 190 stycken svartvita blysnitt. Bilderna varierar i storlek från 7 × 7 till 12 × 10 centimeter och trycktes på 197 × 172 millimeter stora sidor när boken publicerades 1926.[21] Av de 878 exemplar som gjordes av *Schicksal* var de första 28 signerade, hade handskriven numrering och var tryckta på japanskt handgjort papper. Ytterligare 50 exemplar, signerade och med handskriven numrering med romerska siffror, trycktes på van Gelder-papper.[22] De resterande trycktes på ett massproducerat papper (*volumineux anglais*).[23] Den ordlösa romanen var alltså både ett exklusivt konstverk och en kommersiell vara. *Schicksals* tänkta mottagargrupp var sannolikt inte massorna, utan snarare en utvald exklusiv köpargrupp som hade kapital och intresse för konst och som förde en tillvaro som skilde sig markant från *Schicksals* karaktärer. Att romanen gavs ut på ett amerikanskt förlag redan 1930 talar för att boken ändå spreds och var framgångsrik, vilket den blev också i den amerikanska utgåvan.[24]

Schicksals huvudperson är en fattig kvinna som färdas genom ett olyckligt livsöde, kantat av sorg, svek, brott, död och med sällsynta glimtar av hopp och lycka. Romanen består av sjutton kapitel. Varje kapitel inleds med en rubrik men i övrigt finns inga ord. För att underlätta för läsaren följer här en kortfattad beskrivning av händelseförloppet i *Schicksal*. Beskrivningen kan liknas vid romanens linjära rörelse, och är alltså ingen ingång till det djup som bilderna bjuder in till.

Omslaget till förstautgåvan är en bild som inte finns med inne i boken. En dörr står halvöppen. Det rum som är närmast betraktaren, alltså det rum betraktaren genom bilden befinner sig i, är mörkt. Inne i rummet dit dörren leder är det ljust, men bilden visar inte vad som finns därinne. På inlagan finns en prologbild som föreställer en hamn och en båt på väg in eller ut.

Kapitel 1, ”Die Jugend”, skildrar kvinnans barndom och uppväxt. Vi får se hennes födelse och livet med modern och fadern. Familjen består av dessa tre, och man förstår att de lever ett enkelt men ändå inordnat familjeliv med traditioner (flickans konfirmation) och arbete. Det framgår också att fadern har alkoholproblem. Konfirmationsdagen slutar med att flickan och mamman hjälper den berusade fadern uppför trappan till lägenheten.

Kapitel 2, ”Der Vater”, skildrar faderns död. När han i berusat tillstånd går fram längs gatan blir han påkörd av en spårvagn och avlider. Modern och flickan måste nu klara sig själva.

Kapitel 3, ”Die Mutter”, skildrar huvudpersonen som ung kvinna. Nu visas kvinnornas slit för att överleva: de städar, tvättar och bär tunga tvättkorgar. Modern sliter ut sig så pass att hjärtat till slut inte orkar med. En bild visar hur hon håller sig för hjärtat och tappar det levande ljus som hon håller i handen. Det leder till en brand i vilken modern omkommer. Kapitlet slutar med att dottern lämnar gravplatsen där båda föräldrarna vilar.

Kapitel 4, ”Der Dienst”, visar hur kvinnan lämnar födelsestaden och tar tjänst på en bondgård.

Kapitel 5, ”Der Reisende”, inleds med att en försäljare besöker bondgården. Försäljaren uppvaktar kvinnan och hon smickras av hans svärmeri. Mot slutet av kapitlet förför han kvinnan som efteråt, i kapitlets sista bild, förtvivlat kastar sig runt halsen på bondgårdens get.

Kapitel 6, ”Das Kind”, inleds med att kvinnan upptäcker att hon är gravid. Hon föder barnet, tar det i hemlighet om natten till en sjö eller flod och dränker det. När dagen gryr hittas barnkroppen i vattnet av tre män. Kvinnan anhålls, döms och fängslas. Kapitlet slutar med att kvinnan släpps ur fängelset.

Kapitel 7, ”Der Bucklige”, börjar med att kvinnan efter frigivningen plockas upp av en man med puckelrygg som, tillsammans med en kvinna i hatt, för henne till en bordell, där hon börjar arbeta som prostituerad. Bordellen drivs av en illasinnad kopplerska, igenkännbar genom sin fylliga kropp och sin uppnäsa.

Kapitel 8, ”Die Liebe”, innehåller romanens enda ljusglimtar. En man kommer till bordellen för att laga belysningen. Han och kvinnan lär känna varandra och blir förälskade. Mot kopplerskans vilja tar han kvinnan från bordellen och från livet som prostituerad. Paret flyttar in i en lägenhet och tillvaron blir kärleksfull och lycklig.

Kapitel 9, ”Die Rache”, skildrar hur lyckan tar ett abrupt slut när mannen blir ihjälslagen. Den som har lejt mördaren är mannen med puckelryggen. Det är också han som efteråt tipsar polisen om vem mördaren är.

Kapitel 10, ”Der Schneidermeister”, börjar med att kvinnan förtvivlat kastar sig i floden. Hon räddas av en skräddare som blir förälskad i henne. Han vakar vid kvinnans sjukbädd och tar hand om henne.

Kapitel 11, ”Die Ehe”, inleds med att kvinnan gifter sig med skräddaren som tycks vara en arbetsam och snäll man. De lever, likt kvinnan och den förre mannen, ett ordnat liv i sitt hem, men med skillnaden att kvinnan inte känner någon kärlek för mannen.

Kapitel 12, ”Der Verführer”, skildrar hur försäljaren kommer tillbaka, men här alltså under rubriknamnet ”förföraren”. Han nästlar sig in i det gifta parets liv och bjuder med dem båda till diverse nöjesställen. Skräddaren är ovetande om förförarens plan och om att kvinnan redan har haft ett förhållande med honom.

Kapitel 13, ”Die Sünde”, berättar om hur otroheten avslöjas av mannen med puckelryggen som tjuvkikar genom fönstret när förföraren besöker kvinnan. Den puckelryggige berättar om otrohetsaffären för skräddaren, som går hem och finner att kvinnan har lämnat honom. Kapitlet slutar med att skräddaren hänger sig.

Kapitel 14, ”Die Last”, skildrar kvinnans liv med förföraren. Han ordnar med hjälp av den puckelryggige ett arbete åt henne på en restaurang så att hon ska kunna försörja honom och betala för hans utsvävande liv. De bor i ett mycket enkelt hem. När mannen, berusad, kommer hem till kvinnan misshandlar han henne. Kvinnan gråter med huvudet sänkt över fönsterbrädan medan förföraren ligger full i soffan.

Kapitel 15, ”Das Verbrechen”, visar när förföraren tar hem sina dryckesvänner – kopplerskan, den puckelryggige och en man i harlekinkostym – efter en maskerad. I hemmet ger han sig på kvinnan som försvaras av den puckelryggige. Förföraren ger sig då på honom. För att rädda den puckelryggige mannen hugger kvinnan förföraren i huvudet med en yxa. Kopplerskan slår larm. Huvudpersonen flyr med den puckelryggige. I sista bilden kommer polisen in i rummet där den döde förföraren ligger.

Kapitel 16, ”Die Flucht”, skildrar kvinnans och den puckelryggiges flykt undan polisen respektive polisens jakt efter de flyende. Perspektivet växlar mellan de flyende och de jagande. Paret flyr med häst, tåg, båt och kommer slutligen till en lägenhet där de göms av en kvinna.

Kapitel 17, ”Das Ende”, visar när polisen hittar kvinnan. Poliserna jagar henne i lägenheten med pistol och hund, och kvinnan kastar sig ut genom ett fönster. En nyfiken folkhop samlas vid hennes döda kropp på gatan. Kvinnan begravs i en påfallande ståtlig ceremoni för ett så fattigt liv och romanen slutar med att mannen med puckelrygg går bland gravarna och

bär en begravningskrans på armen. Han vänder sig halvt om, möjligen för att försäkra sig om att polisen inte följer efter honom. Romanen avslutas med en epilogbild utan bildram: en fågel ligger död på marken med benen likstelt riktade uppåt.

Helena Bochořáková-Dittrichovás ***Z Mého Dětství***

Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů ("Från min barndom: En bok i träsnitt") är Helena Bochořáková-Dittrichovás första ordlösa roman. Det är också den första ordlösa romanen skapad av en kvinna. Den publicerades 1929 på tjeckiska och gavs kort därefter ut i en fransk och en engelsk utgåva: *Enfance: Gravures sur bois* 1930 respektive *Childhood: A Cycle of Woodcuts* 1931. Jag kommer i den här boken att referera till *Z Mého Dětství* med dess franska titel, *Enfance*, eftersom den tjeckiska kan hindra läsningen och den franska utgåvan kom kort efter originalet. Bochořáková-Dittrichová var också ofta verksam i Frankrike. 1923 fick hon ett stipendium för att studera modern grafik i Paris, och det var under den vistelsen som hon upptäckte Frans Masereels ordlösa romaner.[25] Jag vill inte ge verken översatta titlar då de aldrig har publicerats på svenska.

Bochořáková-Dittrichová beskrev sina böcker som "cykler" snarare än som romaner. *Enfance* är minnen av en barndom och uppväxt i en harmonisk, religiös medelklassfamilj i regionen Haná i nuvarande Tjeckien, och skiljer sig på så vis från genrens vanligare teman om samhällets baksida. Även denna har ett starkt existentiellt tilltal. Hela minnesflödet skildras inifrån huvudpersonens situation och existens. Boken kan beskrivas som en sekvens av små, intima vardagliga händelser som tillsammans skapar en bild av ett förflutet som har präglats av familjens trygghet.

Boken består av omslag, prologbild, förord av professorn i litteratur Arne Novák, en titelbild med rubrik samt 96 bilder med vita ark mellan bildsidorna. Den saknar kapitelrubriker och andra indelningar, och i stället flödar allt fram i bild efter bild. Handlingen kan inte sammanfattas lika enkelt som den i *Schicksal* eftersom bilderna är minnesfragment, visserligen ställda i kronologisk ordning men snarare som intryck än som en följd av händelser mellan en början och ett slut. Enkelt uttryckt kan *Enfance* ändå beskrivas som en barndomsskildring där särskilt bandet mellan kyrkan och familjen, samt kamratskapet mellan barn, lyfts fram. I små sekvenser av bilder – en händelse kan bestå av två till tre bilder i följd – visas olika

delar av livet: lek i snön med fadern, modern som klär på ett barn eller barnet som har råkat välta ut moderns skurhink. Bland dessa ljusa, trygga minnen finns också sorgliga eller skrämmande händelser, som bilder från en begravning eller en sekvens när huvudpersonen är nära att drunkna. Dessa händelser inkräktar dock inte på familjens trygga tillvaro. Vändningen i slutet av boken (bild 93 av 96) blir däremot en påtaglig kris för huvudpersonen, och något som skildras genom hennes sinnen. De ljusa minnena ställs mot en bild som visar hur huvudpersonen plötsligt börjar förlora synen. Hon är gestaltad bakifrån, sittande längst bak i klassrummet med händerna mot huvudet eller tinningarna, möjligen runt ögonen. Den svarta tavlan i bildens centrum, visad såsom huvudpersonen ser den, är helt svart. I de två efterföljande bilderna gestaltas flickans förtvivlan. Det som i tidigare bilder varit en del av flickans synliga värld, som lekar med vännerna, är nu skilt från henne. Vännerna leker i bakgrunden och flickan står i förgrunden och i den näst sista bilden knäböjer hon med ansiktet i händerna. I bokens sista bild lyfter hon händerna och ansiktet mot himlen, solen och ljuset. Vi ser henne återigen bakifrån. Hon sitter på knä och ansiktet, överkroppen och händerna är riktade upp i något som kan tolkas som en tacksägelse till gud. Kanske har hon fått synen tillbaka, kanske ser hon gud? Slutet, oavsett tolkning, är ljust.

Undersökningen

Att tillägna sig uttrycket

En fråga som behöver besvaras inför undersökningen är hur handlingen att ta till sig den ordlösa romanen ska formuleras. Jag vill inte kalla denna handling för *läsakt* eftersom det leder tanken till det litterära och en läsning av text som är olikt mötet med det ordlösa. Jag söker ett ord som inte är fyllt av litterära associationer och väljer i stället att karaktärisera mötet som att betraktaren *tillägnar* sig verket.

Spelet mellan verket och verkets betraktare är således ett verktyg för undersökningen, ur vilket verkets uttryck, mening och funktioner nås: betraktaren är en evidens för vad den ordlösa romanen är. Tillägnandet av verket är ”sättet” jag kan förstå det på och närma mig frågorna. Studiens parametrar är riktade mot själva mediet, mot konstverket. Tillägnandet

är medlet för att nå in i verket och förklara det. Redskapet för tolkningarna blir därmed också målet för tolkningarna. Hur etablerar *Schicksal* en egenartad form av förmedling, upplevelse och tillägnande? Via tillägnandets upplevelse formuleras frågor för undersökningen: Hur kan bildens gåta förklaras i ord? Hur förmedlar bilder i dessa specifika uttryck och, indirekt, vad är det här för uttryck? Tillägnandets betydelse har inte med psykologiska aspekter att göra utan tillägnandet har betydelse för att det vittnar om verket.

Betraktare och uttolkare

Då resultaten i den här boken består av, och kommer ur, uttolkarens (min) beskrivning, upplevelse och tolkning av verken, är klargörandet av uttolkarpositionen viktig. Vem är jag som betraktare? Jag tänker mig en tudelad, men också sammanhängande, position som kombinerar en implicit betraktare och en personlig blick baserad på just mina erfarenheter och perspektiv.

Benämningen *implicit betraktare* emanerar från receptionsteori och konsthistorikern Wolfgang Kemps analyser och syftar på den tänkta betraktare som finns inskriven i verket. Varje konstverk är skapat för att betraktas av någon och det riktar sig till denna någon. Genom *adresserandet* berättar verket om sig självt: om sin plats och sin potentiella effekt i samhället.[26] Konstvetenskapen har länge sysslat med dessa frågor, och förutom Kemp kan Michael Ann Holly, Rosalind Krauss, Richard Wollheim och Michael Podro nämnas. Konstvetaren Peter Gillgren har använt sig av begreppet i en diskussion om Michelangelos gravmonument över påven Julius II, där den implicita betraktaren är en del av monumentets konstruktion. Gillgren menar att verkets referenser även ska omfatta näraliggande konstuttryck, där också musik är en del av spelet mellan verk och betraktare.[27] Jag använder mig av begreppet *betraktare* i brist på bättre, men vill samtidigt problematisera det. Risken är att uppmärksamheten på seendet ställer sig i vägen för hela den kroppsliga delaktigheten i bildhändelsen. Jag föreställer mig att den som tillägnar sig verket imaginärt träder in i bilden och därmed får en kroppslig delaktighet i bilden.[28]

För den ordlösa romanen är själva formen *bok* en viktig dimension i

verkets helhet. Det handlar både om vilka förväntningar som boken bär med sig och om hur den hanteras av betraktarens fysiska handlingar och blick (de vita sidorna mellan bildsidorna spelar också en roll här). Betraktaren bläddrar, stannar upp, går tillbaka och hoppar framåt. En bok möter man dessutom ensam. Mötet sker enbart mellan boken och den enskilda betraktaren. Men det är inte bara litterära referenser som har betydelse här. Även andra uttryck – film, dans, cirkus, expressionistisk konst i olika slags former, religiösa medeltida bilder – spelar in som verkets referenser.

Den *personliga* betraktaren kan relateras till Donna Haraways teori om *situerad kunskap*.[29] Som uttolkare uppfattar jag objektet utifrån erfarenheter som leder till vissa perspektiv, källor, frågeställningar och inte minst material. Valet av material är aldrig objektivt utan förutsätter intresse, attraktion eller fascination. Kunskap är situerad eftersom den är positionerad i tid, rum och verklighetsuppfattning samt i maktrelationerna i kunskapsproduktionens processer. Det subjektiva är nödvändigt för upplevelsen av bilden och som uttolkare är man alltid subjektiv. Men det ”jag” som skickas in i bilden ska vara rustat med kunskap och vara medvetet om sitt perspektiv. Det innebär att det är en existentiell upplevelse med reaktionsartade delar att bli indragen i och berörd av bilden. Den här betraktaren (jag) är en person med ett specifikt register.

Mitt sätt att se på och uppfatta bilder formas både av min roll som konstvetare och av att jag är verksam som tecknare och specifikt som bildberättare. Min identitet som kvinna har troligen påverkat valet av material. *Schicksal* och *Enfance* är de enda av 1920-talets ordlösa romaner där en kvinna har fått huvudrollen. Jag har inte aktivt sökt den typen av material, men tilltalades sannolikt av den genom en personlig identifikation. Egna erfarenheter från tecknandet gör mig uppmärksam på tillblivelseprocessens spår i bilden samt på den kroppsliga förankringen som sker när handens rörelser gör bilden. Kroppen har en relation till bilden från tre håll: kroppen som skapar bilden, kroppen/betraktaren som träder in i bilden genom den kroppsliga igenkänningen, samt kroppen (former, gestalter) i bilden som levandegörs genom akten att teckna (eller rista).

Ytterligare ett betraktarperspektiv behöver uppmärksammas: den tänkta *historiska* betraktaren, det vill säga den som tog del av verket när det tillkom. De betraktarupplevelser som ägde rum då går det naturligtvis inte att redogöra för, men genom en beskrivning av kulturella, politiska

och ideologiska uttryck i 1920-talets Europa, och specifikt i Tyskland, kan ramarna för den historiska betraktarens förutsättningar ändå skymtas. Jag som uttolkare kan inte inta den historiska betraktarens situation, men jag kan ta in verkets tilltal till en bestämd publik samt de uttryck och strömningar som rådde i tiden i min betraktelse och på så vis skärpa blicken för mitt material ytterligare.

Teoretiska utgångspunkter

Bildens agens och ekologi

Uppfattningen att bilder kan agera, och inte enbart är representationer eller mimetiska uttryck, samt att själva tänkandet är visuellt snarare än språkligt, har diskuterats av många forskare inom bland annat konstvetenskap, antropologi, religionshistoria och filosofi och då utifrån begreppet *bildakt* (på engelska *image act* och på tyska *Bildakt*). Teorierna kring bildakten härrör från språkfilosofen John Langshaw Austins teori om *talakt*.[30]

Ett uppenbart problem med användningen av Austins talaktsteori är att språket och bilden är två skilda uttryck. Förutom skillnader som handlar om tid, närvaro, representation och förkroppsligande så haltar logiken när ordet ska likställas med bilden, eftersom talakten hänför sig till en språkligt sammanhängande helhet och inte till ett enskilt ord inom denna. Konstvetaren Horst Bredekamp försöker i sin bildaktsteori komma runt detta problem genom att placera bilden på talarens plats. Bilden är alltså inte det talade ordet utan den som uttalar ordet. På så vis går bilden från att vara ett verktyg för akten, eller tecken för tolkning, till att bli aktens huvudperson som direkt påverkar betraktarens tankar och känslor.[31] Konstvetaren Mårten Snickare påpekar att talakten ofta förutsätter en (visuell) handling eller föremål. I stället för talakter kan handlingen beskrivas som *performativa bildhandlingar* ”syftande på de handlingar där olika slags bilder, föremål och arkitektoniska rum kan vara minst lika väsentliga för den performativa effekten som de uttalade orden”.[32] För den ordlösa romanen är hanterandet av föremålet (bok) en sådan bildhandling. Bokens användare bläddrar, stannar upp, går tillbaka och så vidare.

Begrepp som *bildakt* eller *bildens agens* representerar att bilder förvärvar ett visst eget liv, och att de är objekt som i någon mening vill, kräver och

önskar saker. För att diskutera bildens eventuella agens behövs en tydlig definition av vad *agens* och *aktivite*t är. Att agera är att 'aktivt ingripa', från latinets *ager*e för 'sätta i rörelse' och 'handla', kort sagt handla mot ett mål. Det går visserligen att hävda att det finns aktioner som inte är måldrivna, såsom biologiska och fysiska "händelser", men samtidigt kan man se även dessa som fokuserade mot ett mål, även om aktören inte har ett medvetande, och det går också att hävda att det görs ett val mellan olika alternativ, hur begränsade villkoren än må vara.[33] På vilka sätt kan man då hävda att också bilder väljer från alternativ och handlar utifrån avsikter och (medvetna eller omedvetna) mål? Diskussionen pekar på det paradoxala i att bilden är något både dött och levande. Bilder som mänskligt skapade föremål har inget eget liv, men de utvecklar en (ständigt pågående) närvaro som gör dem till något mer än livlös materia. Sättet som bilderna gör detta på har en relation till det kroppsliga och det ursprungliga.

En av de mest inflytelserika bildteoretikerna sedan 1980-talet har varit konsthistorikern William John Thomas Mitchell. Med frågan "Vad vill bilder?" vänder han fokus från allt det som bilder sägs *göra* för att i stället se till vad bilder *önskar*. Mitchell hävdar att vad bilder *inte* vill är att reduceras till språk. De vill inte heller betraktas som bild- eller konsthistoria. Bilder vill ses som, skriver Mitchell, "complex individuals occupying multiple subject positions and identities".[34] Två saker är synnerligen tilltalande i Mitchells argumentation. Det ena är att han i sin sammanfattning konstaterar att det som bilder "vill" är dels att bli *tillfrågade* vad de vill, dels att kunna svara "ingenting alls".[35] Det andra är att han ger betraktaren en sorts uppmaning om att bilden kräver något av sin betraktare. Jag låter tanken om bildens önskan fortsätta i religionsvetaren och konsthistorikern David Morgans resonemang om bildens ekologi. Det som bilden "vill" och uppmanar till, oavsett om den betraktas som levande eller icke-levande, är att bli *sedd*.[36]

Bilden *agerar* i betydelsen att den bjuder in till beskådande och engagerar oss genom seendet. Bilden "sätter i gång" något i betraktaren. Bilden bär på känslor som aktiveras med vår blick. "A human being is not a passive or neutral perceiver, and neither are the images, which want to be looked at, want to be seen."[37] I Morgans perspektiv är således bilden till sin natur aktiv: den får oss att titta. Orsaken till att bilder kan ha så stor inverkan på oss är, enligt Morgan, att de svarar på något djupt mänskligt inom oss.[38]

Han förespråkar ett synsätt där bilder förstås som objekt som interagerar med människan och som genom seendet når in i människans kropp och känsla. Bilden väcker sin betraktares engagemang genom seendet. Detta synsätt innebär således att betraktaren involveras kroppsligt. Bilder samverkar med våra sinnen och genom sinnena når de in i kroppen.[39]

I sin undersökning om tecknade vittnesskildringar av krig koncentrerar litteraturvetaren och serieforskaren Hilary Chute resonemanget kring seendet och bildens verkan till den grafiska romanen eller serieromanen. Chute skriver att den tecknade formens styrka ligger i att den visar händelsen. Därmed bryter bilden mot *osynlighetskulturer*.[40] Då hon sysslar specifikt med skildringar av trauman blir bildens förmåga att vara synlig extra tydlig. När krig och just trauman visualiseras förblir det oföreställbara och ofattbara synligt. I serien – och även i den ordlösa romanen som är uppbyggd efter samma modell med rutor, ramar och mellanrum – fångas till och med händelser genom inramning av tidsögonblick och kroppar.[41]

Min uppfattning är att bilden är både materiell och filosofisk. Bilden förkroppsligar och materialiserar tid, kroppar, känslor, händelser – ger dem fysiska former som agerar med betraktaren. När betraktaren tillägnar sig bilden stiger hen in i bilden. Att ”stiga in” förutsätter en kropp och inte bara ett seende. Händelsen är ett spel mellan två typer av närvaro: en direkt och en indirekt. Det direkt närvarande är mediet. Mediets roll är att göra den direkta närvaron till en upplevd närvaro. Den värld man kommer in i är indirekt närvarande och medierad. Tolkningen av bilden handlar om erfarenheten av att ha varit på den platsen. Handlingen att imaginärt stiga in i bilden med den uppmärksamhet och inlevelse det medför är ett val, men också ett behov hos betraktaren. Valet betingas av behovet. Det går inte av sig självt. Det går varken att generalisera betraktaren eller bilden. Händelsen att ”vara med om” bilden går inte att översätta och kan inte upplevas utanför bilden. Händelsen att titta på den verkliga naturen till exempel är något helt annat. Det närmaste vi kan komma är att med språket som verktyg försöka skildra upplevelsen.

Levande ting

Jane Bennett – politisk teoretiker och filosof – argumenterar för det hon benämner som *vital materialism*.[42] Detta avser ett ontologiskt antagande där det inte finns några entydiga gränser mellan mänskligt och icke-mänskligt.

Bennett är en av de tongivande rösterna inom den teoretiska och etiska hållning som beskrivs som *den materiella vändningen* och som sedan 00-talet har haft stor betydelse inom humanistisk, samhällsvetenskaplig och naturvetenskaplig forskning. Den står numera för ett internationellt och tvärvetenskapligt forskningsfält med stor inverkan på synen på bland annat konst, litteratur, feminism och ekologi. Litteraturvetaren Jenny Jarlsdotter Wikström hävdar att den materiella vändningens skilda riktningar och definitioner beroende på perspektiv – *posthumanism*, *nymaterialism*, *materialistisk feminism*, *objektorienterad ontologi* eller *materiell ekokritik* – förenas i en central frågeställning: ”Vad händer efter att det maskulina, västerländska, kroppslösa, hegemoniska – kort sagt mänskliga – subjektet urholkats, visat sig vara en tankemässig återvändsgränd?”[43] Den materiella vändningen innebär en ny uppfattning om objekt som något mer än rekvisita för det allenarådande subjektet människan.

Samtliga perspektiv och riktningar inom *den materiella vändningen* vill skapa en förändring i tankesättet kring objekt, subjekt, ting och agens. Inom ekokritiken handlar det om att se till samspelet mellan *alla* delar i naturen, inom feminismen om att göra upp med eller helt enkelt förkasta det västerländska, vita, manliga subjektet, och inom de estetiska konstvetenskaperna om en förändring i riktning bort från vad vi gör med bilder till vad bildernas materiella utformning gör med oss. Det belyser därmed bilders materialitet och agens. För *Schicksal* och *Enfance* ligger materialitetens betydelse i verket, det vill säga boken: hur den hanteras av sin användare och bläddras i, papprets kvalitet, seendets möte med de vita sidorna varvade med bildsidorna, tillverkningens skärande och urkarvande. Men det handlar också om tingen i bilderna, där människor, djur, träd, fönster, hus, floder och så vidare samtliga är levande ting i betydelsen fullt närvarande och handlingskraftiga i egen rätt.

Bennett förankrar sitt perspektiv i Baruch Spinozas filosofiska teori om *affektiva kroppar*. Här förstås kroppen (individen) inte som en enhet utan utifrån mångfalden av affektiva förbindelser. Bennett för detta vidare utanför det strikt mänskliga. ”Any specific thing – […] is neither subject nor object but ”mode” of what Spinoza calls ’Deus sive Natura’ (God or Nature).”[44] Bennett lånar vidare Bruno Latours begrepp *aktanter* som betecknar mänskliga och icke-mänskliga aktörer som formas i kraft av sina inbördes relationer i ett nätverk,[45] samt Gilles Deleuzes och Félix Guattaris besläk-

tade begrepp *assemblage* (på franska *agencement*) för en samling materiella och icke-materiella delar där ingen enskild del styr samlingens väg eller effekt.[46] Med dessa sammantagna lanserar Bennett sin teori om *distributive agency* som upplöser dikotomin mellan objekt och subjekt och hävdar att alla krafter och flöden (materialiteter) kan vara aktanter ”to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle”.[47] I teorin om distribuerad handlingsförmåga är det inte ett subjekt som är orsaken till en händelse eller till händelsens effekter.[48] ”There are instead always a swarm of vitalities at play. The task becomes to identify the contours of the swarm and the kind of relations that obtain between its bits.”[49]

Bennett lånar ytterligare ett begrepp för en samling, vars agentiska kapacitet springer ur vitaliteten hos de materialiteter som utgör den, från den kinesiska traditionen. Hon citerar François Julliens beskrivning av *shi:* ”Shi helps to ’illuminate something that is usually difficult to capture in discourse: namely, the kind of potential that originates not in human initiative but instead results from the very disposition of things.’”[50]

I den här studien används Bennetts teorier till att förklara hur jag ser på bilder och kroppar som delar i nätverk som påverkar varandra och som påverkar världen, men också för hur bildelement och bildrelationer inom bilderna ska förstås. I bilderna i *Schicksal* är alla bildelement närvarande på samma nivå. Allt har samma angelägenhetsgrad: träd, fönster, människor, djur, himlar och vatten. Med Bennetts begrepp *distributive agency* och *shi* synliggörs helhetens närvaro. Det kan också liknas vid filmtermen *mise-en-scène*, det vill säga arrangemanget av allt som visas inom filmrutan, inte bara skådespelarens kropp utan också ljussättning, dekor, rekvisita och kostym, men här då i uppfattningen att dessa omgärdande ting har samma angelägenhet som människorna.

Det ursprungliga ordlösa

Filosofen Julia Kristeva skriver: ”We are all phobics in the sense that it is anguish that causes us to speak”.[51] Barnet ropar på den kropp det har skilts från. Språket uppstår ur en saknad och som en ersättning för den ursprungliga förlusten. Språket existerar på så vis på två nivåer: driften (sprunget ur saknaden) och strukturen genom vilket språket förmedlas. Kristeva gör här en uppdelning mellan det symboliska och det semiotiska.[52] Det första kan därmed kopplas till språkets orsak medan det andra

har att göra med språkets form, utformad för att tillfredsställa orsaken (driften).

Med utgångspunkt i Kristevas exempel med ett litet barn som skapar ljud som kan få behoven tillfredsställda, står artefaktens effektivitet i centrum. Det ljud som fungerar är det som blir språket. Om bilden inte har samma krav eller förväntan på sig, beträffande dess effektivitet, så är det en väsentlig skillnad mellan språk och bild. Bilden föregår språket. Texten är effektiv genom att den argumenterar och åskådliggör. Bildens effekt är annorlunda. Den har en verkan och en närvaro. Den kan få betraktaren att återkalla eller väcka en känsla av närvaro – en ordlös igenkänning. Betraktaren *är där.*

De redskap betraktaren har gentemot bilden är språkliga, men de baserar sig på de erfarenheter som betraktaren har av att ha varit i bilden. Beskrivningen innehåller visserligen ett visst mått av generalisering (det poetiska språket liksom den instrumentella bilden bryter mot indelningen), men resonemanget fångar ändå något om bildens särart och relationen mellan text och bild.

Alltså enkelt beskrivet: barnets rop kommer ur driften och formas till ordet ”mamma” för att få den önskade effekten. Om språket är det som blir till utifrån saknaden efter det ursprungliga, kan bilden – seendet – förstås som det som finns från början. Resonemanget liknar diskussionen vid bildstriden på 700-talet. Inte bara för att kroppen (modern) ses som en bild och längtan efter henne som ett uttryck genom språket (bilden av modern och barnet kan i en konstvetenskaplig kontext förstås som madonnabilderna), utan främst för att ikonodulerna antog att det uppstod en transcendental kontakt mellan ikonen och urbilden.

Bilden är i den liknelsen kropp och språket ett sätt att nå en gudomlig kontakt. Bilden är då det som är från början, jagets ursprung, men med språket skapas en distans till ursprunget, och genom separeringen uppstår subjektet. Därmed är språket närmare det ”jag” som blir till. Från språkets position kan vi i bilden se det som var ursprungligt. De ordlösa romanerna befinner sig på gränsen mellan de två. Bilden i *Schicksal* är inte statisk. Den skapar sig själv – som ursprung, om och om igen – i relation till texten, språket och specifikt till narrativets temporalitet. Det är en distans som vi aldrig kan hitta tillbaka ifrån. Det ordlösa är på så vis obegripligt, kaotiskt, och samtidigt det tillstånd vi en gång var i.

Metod, förutsättningar och premisser

Min konstvetenskapliga utgångspunkt är uppfattningen att konsten kommunicerar kunskap om det förflutnas idéer och villkor och därigenom belyser vår egen tid. En bildtolkning kräver att den som tolkar uppmärksammar likheter, skillnader och relationer som visar bildens teman och egenart. Utöver en avkodning av de etablerade system som bilderna består av krävs också ett uppmärksammande av hur bilderna skapar nya betydelser.[53] För den ordlösa romanen – ett uttryck så starkt påverkat av och påverkande för andra medieformer – är det relevant att även se till relationer till andra visuella uttryck (till exempel film, teater, dans).

Konkret vill jag beskriva metoden för tolkningen som uppdelad i två aktiviteter. Dessa kan också sägas tillhöra den implicita respektive den personliga betraktaren. I praktiken löper aktiviteterna, liksom de två betraktarpositionerna, in i varandra liksom de också sker åtskilt, men det kan vara givande att här beskriva skillnaderna mellan dem.

I den första aktiviteten kliver jag som uttolkare in i bilden, orienterar mig och upplever bildens närvaro. Konsten äger i detta skede rum i ett nu, eller kanske snarare utan tid och rum. Det är en ständigt pågående närvaro. I den andra aktiviteten har jag stigit ut ur bilden och sätter ord på det som upplevdes, av erfarenheten av att ”ha varit där”. Jag beskriver i avsnittet ”Teoretiska utgångspunkter: Bildens agens och ekologi” händelsen att stiga in i en bild, hur denna händelse är ett spel mellan två typer av närvaro. Bildhändelsen, att vara med om bilden, går inte att översätta. Det närmaste uttolkaren kan komma är att i den andra aktiviteten använda de konstvetenskapliga begreppen och kunskaperna och med språket som verktyg försöka åskådliggöra upplevelsen. I undersökningen vill jag pröva att modifiera den subjektiva, personliga upplevelsen till en mänsklig, kroppslig upplevelse. Mitt antagande är att den personliga upplevelsen når den rent kroppsliga förståelsen, och genom den kroppsliga igenkänningen uppstår en upplevelse av att vara människa, med de sinnesintryck som det medför: känsla, tryck, sträckning, tyngd, kyla och beröring.

Föreliggande text är ett sökande. Det betyder att de flesta ingångar till eller utvikningar från det konkreta materialet kommer genom tillägnandet av materialet och inte till fullo kan presenteras före undersökningens början. Det studerade uttrycket, den ordlösa romanen, skiljer sig från andra

uttryck som kan tyckas vara jämförbara (till exempel serier, bilderböcker), och jag vill därför i själva tillägnandeprocessen se hur materialet ger sig till känna. Det innebär att möjliga tolkningsredskap såsom relationer till andra uttryck (exempelvis dans, animering, ikoner, film och cirkus, som samtliga har beröringspunkter med uttrycket genom ordlöshet, existentiellt tilltal eller visuellt språk) kommer att utredas i anslutning till bilderna, *i* bilderna. För att förstå uttrycket måste jag vara inne i materialet och orientera mig själv och läsaren. Metoden för undersökningen är en tät bildtolkning. När ”tunnlar” uppenbaras i materialet – bakåt i tiden, till andra uttryck, till den omgivande kulturen – följer jag dessa, inte för att analysera dessa andra uttryck eller händelser utan för att materialet ”ber om det”. Utvikningarna fördjupar förståelsen för materialet. Det blir en dialektisk resa för läsaren, men det finns en vits med detta, eftersom det handlar om ett till stora delar oupptäckt uttryck.

Jag har dock med mig tre förutsättningar som samtliga har med betydelse, i meningen något som påverkar uttryckets funktion och förmedling, att göra: 1) ordlösheten, 2) skärandet och 3) berättelsens relation till uttrycket. Dessa är odiskutabla och finns som en del av själva materialiteten i uttrycket: hur det produceras och hur det ser ut, öppet för var och en att se. *Vad* ordlösheten, skärandet och berättelsens relation till uttrycket förmedlar ligger i tolkning och analys, men att de finns som delar av verket kan inte ifrågasättas. Vid sidan om dessa ställs även tre premisser för uttrycket:

1) Uttrycket är egenartat. Även detta har i första hand att göra med ordlösheten och skärandet.
2) Uttrycket har psykologisk relevans. Det finns ett existentiellt tilltal riktat mot betraktaren.
3) Uttrycket har kulturhistorisk relevans. Kulturen är inte en alltigenom styrande kontext, men varje kultur skapar förutsättningar för ett specifikt uttryck och specifika narrativ som i sin tur berättar om en tid sedd just genom det studerade uttrycket.

Dessa premisser kommer att aktualiseras i studiens olika delar där de frågor som utreds pekar mot den nämnda premissen.

Trots att premiss och förutsättning syftar mot samma betydelse särskiljer jag dem här i två olika begrepp eftersom de innehållsmässigt skiljer sig åt. Förutsättningarna handlar om verkets egenskaper, om hur det blir något som uttrycker. Premisserna handlar om på vilka sätt verket får mening, det vill säga de meningsskapande egenskaperna, hur de fungerar. Endast detta är med från början. Övrigt kommer längs vägen. Kort sagt: det är först på slutet jag vet hur början var.

Ordlöshet

Det ordlösa ska inte enbart betraktas utifrån en frånvaro av ord, utan även utifrån tillgången på en *ordlöshet* – som en positiv pol. På så vis har både frånvaron och närvaron betydelse och en relation i uttrycket. Det uppstår en dialektisk dialog mellan de två polerna (närvaro/frånvaro). Ordlösheten ger bilderna en tystnad och en temporalitet som påverkar tillägnande och bilduttryck och därmed det som framträder. Bilderna ska inte översättas i ord. I stället skapar bilderna en förmedling som är helt skild från den ordbaserade. Det uppstår en annan sorts relation mellan berättelsen och betraktaren, en relation som har med upprepning, tid, närhet, detaljer och tystnader att göra.

Det finns en uppenbar paradox inbyggd i att avhandla ordlöshetens betydelse skriftligt. Det kommer att uppstå en distans mellan å ena sidan tolkningens upplevelse och uppfattningen om tillägnande och tilltal, och å andra sidan redogörelsen för dessa, eftersom texten förutsätter en distans som bilden saknar. Språket som den här undersökningen har är ett verktygsspråk. Det avser inte att vara uttrycket. Texten gör därmed inget anspråk på att sammansmälta med uttrycket. Jag accepterar avståndet och jag väljer att arbeta med det, inte minst för att undersöka skillnader, avstånd och glipor mellan text och bild.

Jag behöver således erkänna språket som en brist för att kunna använda det som ett verktyg. Men språket är både en brist och en nödvändighet: en brist för att det aldrig kan bli bilden och en nödvändighet eftersom det är genom språket bilden kan förstås. Jag måste skriva mig fram till förståelsen; med språket hittas nycklar, öppningar som för mig vidare in i bilden. Utan språket står jag vilsen framför bilden, upplever troligen olika saker, men kan inte ta mig vidare in i den. För att återkomma till tanken om bilden som det ursprungliga ska inte det ursprungliga flyttas in i det språk-

liga för att göras begripligt, utan det språkliga ska användas för att föra in förståelsen i det ursprungliga, det vill säga i bilden, på bildens villkor.

Skärande

Materialiteten finns, som nämnts, i betraktarens hantering av boken och i bildelementens fullständiga närvaro, men även i hög grad i skärandet. Skärandets betydelse har att göra med uttrycket i den färdiga bilden (kantigheten, kontrasterna), tillblivelseakten (handens skärande i materialet) och de konnotationer som träsnittet bär med sig, historiskt och i sin samtid.

Schicksal är inte gjord i träsnitt utan i blysnitt. Ändå är träsnittet högst relevant för tolkningen. Romanen följde på Masereels verk och ingick i en genre vars teknik var förknippad med träsnittet. Om Nückels användning av bly enbart berodde på den dåliga kvaliteten på trä efter kriget, är tekniken en ersättning för träsnittet. Kanske var det även ett val, efter kriget, att variera det uttryck som var så starkt förknippat med den tyska själen? Bochořáková-Dittrichovás *Enfance* gjordes i träsnitt, vilket återigen är viktigt för tolkningen eftersom det är betydelsefullt i den tyska konsten, och det gäller även *skärandet* (vilken reliefteknik det än må vara) då det i sig har betydelse för uttryck och tillverkningsakt – som en utsträckning av kroppen. En skuren bild är något helt annat än en målad eller tecknad. Konstnären som biografisk person är inte i fokus för tolkningen, men vad konstnären gör spelar stor roll för uttrycket, det vill säga spåren av rörelser, som ju är biografiskt betingade i någon mening.

Berättelse

Definitioner av vad en berättelse är skiljer sig mellan olika narrativa perspektiv, beroende på teoretiska utgångspunkter eller syften. En konkret och koncis defintion av *berättelse* kan hämtas från vetenskapsfilosofen Staffan Carlshamres beskrivning av vad som skiljer en berättelse från andra språkliga framställningar. Carlshamre nämner ett antal villkor som en berättelse måste uppfylla: En berättelse skildrar ett *tidsförlopp*, ett *handlingsförlopp*, ett förlopp i *narrativ tid*, och ett *enhetligt förlopp*. I handlingsförloppet strävar agenter mot ett mål och ställs på vägen dit inför olika hinder. Förloppet i den narrativa tiden beskriver Carlshamre som att den ”väver samman händelser i ett nät av förväntningar som väcks för att sedemera infrias eller gäckas”. Ett enhetligt förlopp beskriver Carlshamre

som ett krav på en början och ett slut där slutet är målet för berättelsen.[54]

Trots att narrativitetsteorierna möjliggör analys av andra medier än de skriftliga, kategoriseras ofta berättelser som något litterärt. Carlshamre inleder sin definition med: ”Låt oss provisoriskt utgå ifrån att en berättelse är en sorts språklig framställning”.[55]

Filmvetaren David Bordwells funktionalistiska narrativitetsteorier ger en beskrivning som möjliggör analys av fler medieformer. En film berättas inte genom en enskild berättare utan genom alla de medel som står filmmediet till buds: närbilder, kameravinklar, musik och övergångar. I en tecknad eller ristad bild skulle dessa medel kunna vara linjer, form, kontraster och perspektiv. Den funktionalistiska inställningen definierar narrativ som ”the organization of a set of cues for the construction of a story”.[56] Bordwell bygger sin tolkningsmetod på hur åskådaren skapar mening genom att göra narrativet begripligt och koherent. Åskådaren antas inneha narrativ kunskap som ger vissa grundläggande förväntningar, alltså en viss förförståelse. Den narrativa tolkningen går ut på att studera hur mediets egenskaper tillämpas på narrativa mål. Lyckas filmen föra in åskådaren i en värld, skapa karaktärer med relationer och mål och konstruera tidsflöden? Kort sagt så kommer den narrativa tolkningen ur åskådarens strävan mot mening, vilket i sin tur innebär en strävan mot koherens: ”Does it hang together?”[57]

För både *Schicksal* och *Enfance* är det tydligt att samtliga delar av både Carlshamres och Bordwells narrativa mål uppfylls, även om tidshopp och kronologiska sekvenser kan diskuteras och ifrågasättas. Är det en uppgift som ska lösas, eller finns det möjligen andra hopp och relationer mellan delarna i romanerna som är minst lika viktiga att upptäcka? Och även om de ordlösa romanerna uppfyller villkoren för en berättelse så är det inte säkert att de i första hand *är* berättelser.

Ordet *berättelse* är alltså inte helt enkelt att använda i föreliggande studie, men likväl är det oundvikligt att göra det. Jag tar med mig Bordwells tanke om åskådarens uppgift, men vill ändå behålla berättelsen som något som ligger nära det språkliga, och speciellt det skrivna språket, eftersom de ordlösa böckerna är just böcker. I vilken mening är då ordlösa romaner berättelser? Finns det kvar något av berättarkonceptet? Spelar det någon roll? Är systemet ett brott mot de litterära koderna? Bokformerna och benämningarna *roman* och *bok* för genren placerar den ordlösa romanen

i fåran litterär genre och berättelse. I detta ligger också frågan om hur uttrycket förhåller sig till det litterära för att bryta sig ut. Klart är att det betyder något att den ordlösa romanen ingår i en överordnad litterär genre, att den kallas för just *roman* och har en relation till textbaserat berättande. På samma sätt som ordlösheten uppmärksammar tystnaden som en närvaro, skapar relationen till det litterära en dynamisk laddning mot det textbaserade som gör något med bildens narrativ, eller uppmärksammar betraktaren på hur bilden fungerar. Jag använder begreppet *berättelse* trots att det jag söker är något okategoriserat: en närvaro av en frånvaro, en kategori som uppstår genom en uteslutning.

Det är lockande att definiera *Schicksal* genom det som finns i den: ett flöde eller en igenkänning, möjligen något närmare en berättelse, som en orsaksuppfattning. På ett plan är *Schicksal* utan tvekan en berättelse: vi får veta att en människa föds, växer upp, råkar ut för diverse olyckor och slutligen dör i en början, en kedja händelser och ett slut. Samtidigt händer det en mängd saker som kan kännas igen på olika sätt: som ett myller och en oändlighet som kryper ut ur kokongen ”berättelsen”, ifrågasätter definitionen och ger sig till känna. Men som vad? På vilket sätt gör sig detta uttryck angeläget för betraktaren?

Tidigare forskning

Bilderboken

Många studier om bildens narrativ hittas inom bilderboksforskningen. En övervägande del av denna forskning utreder och diskuterar det intermediala spelet mellan text och bild, och undersöker i mindre grad bildens autonoma funktion. Flera analyser, främst inom litteraturvetenskapen, har gjorts kring hur de olika teckensystemen *ord* och *bild* tillsammans skapar nya betydelser och nivåer av mening. Dock ger även dessa diskussioner kunskap kring bilders effekter. Det finns även vissa delar inom bilderboksforskningen som behandlar den helt bildburna boken.

Grundläggande forskning om bilderboken har utförts av Maria Nikolajeva, både i egna undersökningar och genom kartläggning av övrig forskning.[58] Även Ulla Rhedin och Kristin Hallberg har bidragit till förståelsen av bilderboken med användbara definitioner, koncept och begrepp, till ex-

empel Hallbergs *ikonotext* från hermeneutiken samt Rhedins uppdelning i den episka, expanderade och genuina bilderboken.[59]

Relationen mellan text och bild är det som ger bilderboken dess särprägel. Beskrivet i semiotiska termer bygger bilderbokens uttryck på ikoniska och konventionella tecken.[60] Ett ikoniskt tecken är ett direkt tecken för det föreställda och står därmed för bilden, medan ett konventionellt tecken bygger på en överenskommelse om vad tecknet står för och alltså inte kan tolkas utan att avläsas, såsom ord och språk. De två systemen för det verbala och det visuella finns inom olika former av kommunikation och inte sällan i en kombination av de båda (förutom bilderboken även teater, opera, serier, visuella skriftspråk som hieroglyfer, film). I bilderboken har bild och text ofta givna roller. Bildens funktion är att beskriva och representera, medan texten berättar.[61] Med hänvisning till Hilary Chutes studie vill jag dock påpeka att teckningen och tecknandet (och ristandet) inte enbart är representation i mimetisk mening.[62] Chute ger nya perspektiv på den tecknade bildens särställning som vittnesskildring av krig och trauman. Hon drar en historisk linje från Jacques Callots *Krigets elände* (1633) och Francisco de Goyas *Krigets fasor* (1863) till Art Spiegelmans *Maus* (1986)[63] och Keiji Nakazawas *Jag såg det* (1972) samt andra skildringar av krig och storpolitiska kriser. Chute skriver, angående skillnaden mellan fotografi och teckning, att dessa skiljer sig åt i sina respektive *indexikala relationer*. Teckningen är spår efter tecknarens kropp: ”Marks made on paper, by hand are an index of the body in a way that photograph, ’taken’ through a lens, is not.”[64] Nikolajeva och Scott belyser vidare hur de två systemen text och bild skiljer sig åt genom sina olika riktningar. Texten läses linjärt, medan bilden saknar en given läsordning.[65] ”The tension between the two functions creates unlimited possibilities for interaction between word and image in a picturebook.”[66]

Påpekandet om bildens obestämda läsordning kan tyckas uppenbart men är viktigt för förståelsen av relationen mellan bild och betraktare, i synnerhet i avseende till den kroppsliga förankringen när betraktaren tillägnar sig verket. Jag vill här, som nämnts ovan, undvika begrepp som för tanken till det litterära. Det avgörande för den kroppsliga förankringen och relationen till betraktaren kan beskrivas som att bilden rör sig i en annan riktning än den skrivna texten. Jag återkommer till detta längre fram.

Spelet mellan de två systemen text och bild ger ingångar till givna teo-

retiska metoder. Beskrivningen av den hermeneutiska cirkeln kan appliceras på läsningen av en bilderbok och av spelet mellan de två teckensystemen. Kunskapsutvinningen sker dialektiskt när läsaren går från helhet till detaljer, till helhet igen med ökad kunskap och så vidare i en aldrig avslutad cirkel.[67] En liknande jämförelse kan göras om hur man tillägnar sig den ordlösa berättelsen då den obestämda riktningen ger betraktaren oändliga möjligheter att röra sig mellan detaljer och helhet. Även receptionsteorier kan appliceras på analysen av bilderboken. Nikolajeva och Scott nämner speciellt hur sådana teorier kan uppmärksamma verbala och visuella luckor som läsare fyller utifrån egna erfarenheter och tolkningar, men visuella och verbala luckor kan också fylla i andra luckor eller skapa nya luckor.[68]

Då denna bok specifikt behandlar bilder utan ord vill jag inte uppehålla mig för mycket vid relationen mellan text och bild. Ändå kan några ytterligare namn och tankar med vikt för ämnet nämnas kort. Perry Nodelmans *Words about Pictures* kom ut 1988 och innehåller en bred genomgång av forskningen kring bilderboken och dess reception, medan Joseph Schwarczs *Ways of Illustrator* (1982) är en uppsatssamling om bilderboken.[69] Båda har haft betydelse för forskningsfrågor om texten och bildens funktioner, effekter och definitioner.

Litteraturvetaren Lawrence Sipe utgår i sin artikel ”How Picture Books Work” från Maurice Sendaks *Where the Wild Things Are* och använder begreppet *synergi* för att beskriva relationen mellan text och bild: ”the production of two or more agents, substances, etc., of a combined effect greater than the sum of their separate effects”.[70] Undantaget från ordlösheten i både *Enfance* och *Schicksal* är titeln. I *Schicksals* fall inleds dessutom varje kapitel med en rubrik. Diskussionen om vad titlar och rubriker kan betyda för verken återkommer.[71]

De få studier som finns om helt ordlösa bilderböcker handlar oftast om barns lärande och hur de tillägnar sig berättelser. Exempelvis kan ”Reading from the Wordless: A Case Study on the User of Wordless Picture Books” av Marina Mohd och Fatimah Hashim nämnas. Även här är skillnaden mot textens linjära läsordning tydlig. Hur man tillägnar sig ordlösa bilderböcker beskrivs som ”an open-ended process in which viewers read stories by their background experiences and personal histories to bear on visual images they encounter within the text”.[72] Det skulle innebära att den rena bildberättelsen har fler tolkningsvägar och styrs i högre grad av betrakta-

rens subjektiva position än en skriven text. Tanken har tidigare presenterats av bland andra Nodelman: ”In reading wordless picture books, readers are faced with a variety of visual signs. They then assign meaning to these visual signs based on their own experiences, perspectives, and the particular context of the reading event.”[73]

Ytterligare en studie som handlar om ungas upplevelse av ett ordlöst verk, men som använder sig av en grafisk roman, är *Visual Journeys through Wordless Narratives* av Evelyn Arizpe, Teresa Colomer och Carmen Martínez-Roldán. Med Shaun Tans ordlösa grafiska roman *The Arrival* som material undersöks effekterna hos mottagargruppen unga immigranter. I förordet, som är författat av Shaun Tan själv, uppmärksammas komponenter för, eller snarare effekter av, en ordlös roman – effekter som har med tystnad, tid och tillägnandet att göra. Han skriver att ett av problemen med att skapa en ordlös bok är att den kan bli för tyst för att ens väcka uppmärksamhet: ”the ideas and feelings contained within are generally quiet by nature [...] they need to be discovered pensively, and sometimes over a long period, and there must be a level of inquisitive interaction that's quite personal”.[74]

Den ordlösa grafiska romanen

Utgivningen av ordlösa böcker – bilderböcker och grafiska romaner – har ökat betydligt under 2000-talet (se ”Genren ordlösa romaner – kontext och historik” ovan). Även den vetenskapliga forskningen om det ordlösa berättandet har ökat i omfattning de senaste två decennierna. En sökning på Google Scholars på sökorden ”wordless books” i titeln ger drygt 400 träffar. Vid en snabb genomgång ser man att en klar majoritet handlar om barnlitteratur och didaktik. Förs namnet Masereel in i sökningen (var som helst i publikationen) ger det drygt hundra träffar.[75] Resultaten inkluderar både Masereels egna och andras ordlösa romaner som ofta innehåller hans namn i förordet. Sökningen ”wordless novel”, som är en mer precis definition för 1920-talets ordlösa romaner, ger 154 träffar. Majoriteten av dessa behandlar enskilda konstnärer, främst Lynd Ward och Frans Masereel, och sällan själva tillägnandeakten. I historiska översikter om den grafiska romanen nämns de ordlösa romanerna som en del i en utveckling, och nyutgåvor av 1920-talets ordlösa romaner innehåller ofta längre förord om genren och konstnärerna.

David Beronäs bibliografi innehåller presentationer av konstnärer och verk samt texter om den ordlösa romanens uppkomst och betydelse. Hans *Wordless Books: The Original Graphic Novel* (2008) är indelad i kapitel efter olika verk som återges i helsidesreproduktioner. Otto Nückels *Schicksal* tas upp liksom Helena Bochořáková-Dittrichovás *Enfance*, som här kommenteras på ett av få ställen i litteraturen. Även verk av Lynd Ward och Frans Masereel finns med. Varje verk inleds med en kortare text om konstnärens biografi, stil och betydelse.[76] Beronä redogör även för genrens historiska och kulturella rötter och dess influenser.[77]

Genrens plats i den grafiska romanens historia presenteras i *The Cambridge History of the Graphic Novel* (2018), närmare bestämt i kapitlet ”Long-Length Wordless Books: Frans Masereel, Milt Gross, Lynd Ward, and Beyond” av Barbara Postema.[78] Detsamma gäller *The Cambridge Companion to the Graphic Novel* (2017) där kapitlen ”From Comics to the Graphic Novel: William Hogarth to Will Eisner” av Stephen Tabachnick och ”How the Graphic Novel Works” av Randy Duncan och Matthew Smith ger kunskap om genrens kontext. Särskilt belysande för förståelsen av den grafiska romanens karaktärer är Duncans och Smiths jämförelse med teatern. Släktskapet mellan teaterkonsten och seriemediet har mycket att göra med den tecknade karaktärens respektive skådespelarens förmåga att agera med hjälp av kropp och mimik. Den amerikanske serietecknaren Will Eisner kallade detta för ”expressive anatomy” med innebörden att kroppsställningar, gester och ansiktsuttryck är överordnad texten.[79] Med hänvisning till psykologen Paul Eckmans forskning skriver Duncan och Smith att även om gester och uttryck är bundna av en given kultur, så finns det sex expressiva uttryck som är universellt avläsbara som mänskliga känslor: lycka, förvåning, ilska, rädsla, avsky och sorgsenhet (*sadness*).[80] Gällande *Schicksal* vill jag tillägga att det inte bara är människor som uttrycker, utan att också djur, träd, himlar, fönster, hus och allt annat som fyller bildrummen blir medspelande karaktärer. I film- och teatertermer används beskrivningar om bildrummets *mise-en-scène* (vilket Duncan och Smith också gör), men detta riskerar att förskjuta bildelement och bakgrunder till just bakgrunder, när det egentligen är helheten som skapar uttrycket.

Konstvetaren Christina Weyl jämför i artikeln ”Lynd Ward's Novels in Woodcuts: The Cinematic Subtext” Lynd Wards ordlösa romaner med stumfilm och melodramer och nämner flera intressanta paralleller.[81] Många

före Weyl har varit inne på samma spår, men hennes konkreta exempel på teman och handlingar ger en tydligare bild av släktskapet. Konflikter mellan arbetare och arbetsgivare, samt kontraster mellan staden och landet, återfinns i Wards böcker, liksom i samtida stumfilmer som *God's Man* och *Faust*. I jämförelsen med melodramen använder Weyl filmvetaren Thomas Singers fem element som var vanliga under stumfilmseran: *patos* (väcker publikens medlidande och genom identifikation med huvudpersonen också självömkan), *överväldigande känslor*,[82] *moralisk polarisering* (mellan extremerna gott och ont), *oklassisk berättarstruktur* (oväntade vändningar i handlingen och osannolika händelser) och slutligen *sensationsmakeri*.[83] Av dessa element är två – moralisk polarisering och sensationsmakeri – nödvändiga för stumfilmens melodramer.[84] Flera av dem finns också i de två ordlösa romanerna som är föremål för denna studie. *Schicksal* är dock i det avseendet ett tydligare exempel på en roman i stumfilmens och melodramats tradition än *Enfance*, som snarare är ett flöde av minnesbilder. *Enfance* har inte den moraliska polariseringen och inte heller lika starka sensationsscener (även om starka känslor uttrycks i teatrala gester).

Den ordlösa romanens politiska kraft utreds genom Wards verk i konstvetaren Jennifer Camps artikel ”Silent Struggles: The Graphic Radicalism of the Woodcut Novel”.[85] Camp utforskar den ordlösa romanens radikala potential och hävdar att den ordlösa romanen, med sin placering i gränslandet mellan populärkultur, konst och illustration och med teman om klasskildringar, fungerade både stöttande av och främjande för arbetarklassen.[86]

Vetenskapliga publikationer inriktade på specifika konstnärskap ger också kunskap om genrens tillkomst och uttryck mer generellt. Här kan artiklarna ”'Silent Books': Frans Masereel: Godfather van de Graphic Novel” av författaren, översättaren och Masereelkännaren Joris van Parys[87] respektive ”The Cutting Edge of German Expressionism” av Perry Willett, författare och serieforskare specialiserad på grafiska romaner, nämnas.[88] Willett sätter den ordlösa romanen, och specifikt Masereels verk, i relation till dess kulturella, ideologiska och konstnärliga samtid, med huvudfokus på hur den tyska expressionismen påverkade uttrycket. Han beskriver också den inverkan som genren fortsatt har haft på tecknade serier och grafiska romaner. Konstnären och forskaren inom konstnärlig forskning Jeff Horwat presenterar i sin artikel ”Too Subtle for Words: Doing Wordless

Narrative Research" dels en konstbaserad forskning där Masereels ordlösa romaner utgör inspiration för Horwats eget arbete med ett ordlöst berättande, dels resonemang kring ordlöshetens effekter.[89] Litteraturvetaren David Ball framhäver i artikeln "Lynd Ward's Modernist 'Novels in Woodcut': Graphic Narrative" den ordlösa romanen som ett modernistiskt uttryck och undersöker Wards ambivalens mot kommersialisering av den ordlösa romanen.[90]

Forskningen om den ordlösa romanen erbjuder ett panorama av vetenskapliga perspektiv, om än främst från konst- och litteraturvetenskapligt håll. 1920-talets ordlösa roman befann sig i gränslandet mellan populärkultur och traditionell konst. Den är besläktad med film, teater, dans, litteratur, serier och bildkonst, och den bär med sig såväl sin omedelbara samtids politik och kultur som en lång historisk bildtradition. Liksom den ordlösa romanen i sig är ett aldrig sinande uttryck så öppnar de skilda vetenskapliga blickarna nya vägar till kunskap kring detta outgrundliga konstuttryck.

Disposition

Boken utgörs av föreliggande inledning, en kort introduktion till den ordlösa romanens historiska och kulturella kontext, tre tolkningskapitel samt ett avslutande kapitel. I det första tolkningskapitlet, "Uttryck och materialitet", utreds själva uttrycket i den enskilda bilden, i sekvenser av bilder och i hela verket. Detta kapitel är överordnat de andra eftersom det ger de verktyg som sedan används i den fortsatta framställningen. Här ingår gestaltning och uttryck samt reception och förståelse. Också i det andra tolkningskapitlet, "'Berättande' – blir närvaro och rörelse", ingår reception och förståelse. Hur sker berättandet? Hur tillägnar sig betraktaren *Schicksal*? Hur förhåller sig den ordlösa berättelsen till tid och tidsföljd? På vilket sätt skiljer sig detta från textberättelser, och hur skiljer sig *Schicksal* från *Enfance*? Vad kan upplevelser, skillnader och likheter förmedla om bildnarrativ? I det tredje tolkningskapitlet står uttryckens existentiella tematik i centrum. De existentiella tankar som väcks hos betraktaren kan beskrivas som en sorts spår som uttrycket lämnar i medvetandet. Återigen uppmärksammas ordlöshetens och skärandets betydelse. Dessa delar – det

ordlösa och materialiteten – är direkta förutsättningar för det unika tilltalet.

Den omtanke eller kärlekshandling jag uppfattar i bilden med bebiskroppen i *Schicksal* är signifikant för hela materialet. Omtanken skulle också kunna beskrivas som en fokuserad energi som har med ordlösheten, det animerade och de utskurna kropparna att göra: en latent rörelseenergi som är på gränsen till att eskalera. Händelsen har fixerats i precis den stund då det inre syns genom det yttre. Kan tystnaden ha en tröstfunktion? Laddningen av det animerades totala närvaro i ordens frånvaro innesluter undersökningens kärna: bildens kraft och gåta.

2. SCENEN

Den ordlösa romanen som genre uppstod i en tid då idéer – konstnärliga och politiska – var mer förenande respektive separerande än medieformer och genrer. Det betyder att *Schicksal* skapades som i en smältdegel av mediala uttryck. Ändå är den sitt eget uttryck, skild från allt annat. *Schicksal* kan ha tillkommit *i relation till* film, litteratur, bildkonst och annan ordlös konst som dans, cirkus och musik, men den *är* ändå inte något av detta. Den fungerar inte enligt förväntningarna på de medier den anspelar på. Den ordlösa romanen som genre, och *Schicksal* som en del av denna genre, utgör ett egenartat uttryck med sina egna specifika funktioner och betydelser.

Otto Nückels Tyskland 1918–1926

Otto Nückel föddes i Köln 1888. 1910 avbröt han sina medicinstudier, flyttade till München och bytte bana till konstnär. I sin konstnärliga praktik sysslade han med måleri, teckning och grafik. Under första världskriget arbetade han som sjukvårdare och medverkade i det avantgardistiska magasinet *Zeit-Echo: Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler*.[91] Han rörde sig hela tiden i sammanhang där också bilder cirkulerade. Efter kriget ingick han i konstnärsgruppen *Münchener Secession* och senare *Münchener neue Secession*, i vars utställningar han medverkade åren 1924, 1927, 1928, 1929 och 1931 samt efter kriget 1946 och 1948, och var också medlem i *7 Münchner Maler*

1930–1937. Han var verksam som karikatyrtecknare för den radikala satirtidningen *Simplicissimus* och tecknade även serier i barntidningen *Ping-Pong*. Som bokillustratör arbetade han med flera stora tyska författares verk, till exempel Thomas Manns *Der kleine Herr Friedemann* redan 1920. Han bedrev sina verksamheter, inte minst arbetet på *Simplicissimus*, i en vänsterpolitisk orientering samtidigt som han levde i en stad som kanske mer än andra platser visade på kontrasterna i samhället och politiken. München var en konstens och kulturens stad och samtidigt den stad där Adolf Hitler bosatte sig och där nationalsocialismen först fick fäste.[92]

Nückel och Hitler delar flera biografiska detaljer, som visserligen inte betyder något för tolkningen av *Schicksal* men som visar på hur nära varandra olika ideologier existerade. De föddes med några månaders mellanrum, Nückel flyttade till München 1910 och Hitler 1913, de verkade samtidigt som bildskapare under sina tidiga år där – Nückel dock mer framgångsrikt än Hitler, som främst försörjde sig som vykortsmålare med stadens byggnader som motiv. De ristade respektive skrev sina huvudsakliga böcker under åren 1924 och 1925 och fick dem utgivna ungefär samtidigt. Eher Verlag, som gav ut de två delarna av *Mein Kampf* 1925 respektive 1926, var nazisternas huvudsakliga förlag medan Delphin Verlag, som publicerade *Schicksal*, var inriktat på modern konst och litteratur. Delphin Verlag klassificerades 1937 som judiskt av rikets kulturkammare (RKK) och avlägsnades därmed ur det tyska handelsregistret.[93] 1945 tvingades förlaget lägga ned definitivt. Eher Verlag stängdes och avvecklades efter krigsslutet 1945.

Konstvetarna Stephanie Barron och Sabine Eckmans skriver om konsten under Weimarrepubliken och inleder sin bok med en uppräkning av händelser under perioden. Händelserna är valda utifrån det politiska perspektivet, liksom utifrån händelser och förändringar inom den tyska kulturen och konsten. Då detta urval stämmer väl in på min ambition att här kort redogöra för den miljö och den kultur som omgav *Schicksal*, har jag valt att utifrån Barrons och Eckmans uppräkning presentera några av händelserna som ägde rum mellan Weimarrepublikens start och fram till och med året för *Schicksals* publicering.

Den 9 november 1918 abdikerade kejsar Vilhelm II i samband med novemberrevolutionen och den 11 november avslutades första världskriget med att Tyskland undertecknade ett vapenstilleståndsavtal. I december etablerades i Berlin *Novembergruppe* – ett konstnärskollektiv bestående av

radikala konstnärer, författare, och formgivare med syftet att förena konst och politik.

I januari 1919 utbröt det så kallade spartakistupproret, organiserat av kommunistpartiets ledare Rosa Luxemburg och Karl Liebknecht.[94] Upproret slogs ned och Luxemburg och Liebknecht torterades och avrättades. I februari utsågs socialdemokraten Friedrich Ebert till rikets president. I april grundades Walter Gropius Staatliches Bauhaus i Weimar, en skola för konsthantverk, formgivning och arkitektur. I juni accepterade Tyskland villkoren för Versaillesfördraget och den 11 augusti utropades Weimarrepubliken.

I februari 1920 bytte Tyska arbetarpartiet namn till Nationalsocialistiska tyska arbetarpartiet (NSDAP). I München kungjorde Hitler partiets manifest inför 2000 åhörare. Samma månad gick Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* upp på biograferna. I juni öppnade den första dadaistutställningen i Berlin.

I januari 1921 fastställdes Tysklands krigsskadestånd till en summa på 269 miljarder guldmark att betala på 42 år. Summan skrevs i juni ned till 132 miljarder mark.

I mars 1922 gick Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* upp på biograferna. I april undertecknades Rapallofördraget i vilket det fastställdes ett ekonomiskt och militärt samarbete mellan Tyskland och Sovjetunionen. I oktober började hyperinflationen.

I januari 1923 låg valutan på 18 000 mark för en dollar. NSDAP höll sin första partikongress i München. I augusti låg valutan på över 4,6 miljoner mark för en dollar. Rikskanslern Wilhelm Cunos koalitionsregering avgick och en bred koalition bildades med de fyra stora demokratiska partierna. I november nådde hyperinflationen sin botten med 4,2 miljarder mark för en dollar. Ölhallskuppen – ett nazistiskt kuppförsök – ägde rum på Bürgerbräukeller i München. Kuppförsöket slogs ned, Hitler och flera andra nazister fängslades och NSDAP förbjöds.

I april 1924 dömdes Hitler till fem års fängelse för sin inblandning i ölhallskuppen. Vid riksdagsvalet i maj växte både yttersta vänstern och yttersta högern på bekostnad av regeringens koalitionspartier. I september antogs Dawesplanen för att reglera Tysklands krigsskadestånd. I november publicerades Thomas Manns *Der Zauberberg*. I december släpptes Hitler ur fängelset efter att ha avtjänat nio månader av sitt straff.

I januari 1925 upphävdes förbudet mot NSDAP, vilket ledde till partiets återbildande i februari. President Ebert avled och i april valdes fältmarskalk Paul von Hindenburg till president. I juli kom första delen av Hitlers *Mein Kampf* ut.

I januari 1926 publicerades Otto Nückels *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern* på Delphin Verlag. I april slöt Tyskland och Sovjetunionen ett vänskaps- och neutralitetsfördrag, det så kallade Berliner Vertrag, vilket garanterade deras neutralitet i händelse av en tredje parts attack på något av länderna. I juli höll nazisterna sin andra partikongress. I december utkom andra delen av Hitlers *Mein Kampf*.

Schicksal har beskrivits som en allegori över Weimarrepubliken, exempelvis av kritikern Christian Gasser.[95] Han utvecklar inte detta nämnvärt, men det är lätt att leka med tanken att verkets karaktärer har olika politiska och ideologiska roller. Kvinnan kan uppfattas som Tyskland (Germania), freden, friheten eller idén; försäljaren/förföraren kan placeras i rollen som västmakterna; den man som kvinnan förälskar sig i, men som mördas, kan möjligen förstås som kommunismen (och specifikt möjligen när Rosa Luxemburg och Karl Liebknecht torteras och avrättas) men också som fred och försoning; skräddaren kan ses som Weimarrepublikens president socialdemokraten Friedrich Ebert (som dessutom var skräddarson) och poliserna med schäferhunden som minnen från idoga polismaktsinsatser under auktoritära former. Mannen med puckeln är inte lika lättplacerad. Är hans roll att spela ut de olika karaktärerna mot varandra? Personifierar han kanske det politiska och ideologiska kaoset som kännetecknade perioden?

Det går också att låta bli att tolka *Schicksal* som en allegori över Weimarrepublikens turbulens och i stället låta romanen utgöra ett eget universum med egna villkor – med andra ord att undersöka vad som händer i denna på samma gång igenkännbara och främmande värld. Jag föreställer mig att skillnaden i de olika tolkningsingångarna handlar om placering, förflyttningar och avstånd. I en kulturhistorisk tolkning zoomas perspektivet ut och *Schicksal* placeras i sitt kulturella och idéhistoriska sammanhang – som en del av en rörelse i mellankrigstiden och Weimarrepubliken, relaterad till samtida kulturella uttryck och idéer. Det går även att tänka sig en mer litterär tolkning där *Schicksal* förstås som en i bild varande berättelse, där det bildmässiga försöker appropriera den traditionella romanformen (det

vill säga den borgerliga romanens tid, kausalitet och personligheter). Tillägnandet sker då linjärt genom händelsernas ordning.

När jag tillägnar mig verket vill jag upprätta en rörelse som går *inåt* från mig som betraktare till bildvärlden och *inom* bildvärlden – för att jag ska vara med om själva bilderna. Detta kan jämföras med skillnaden mellan läsandet av en text och tillägnandet av en bildvärld. Textläsningen utspelar sig alltid i huvudet på mig – texten förflyttas in – medan jag som bildbetraktare förflyttar mig själv in i bildvärlden och är med om den.

Träsnittets anspelningar

Reliefteknikten är avgörande för hur och vad *Schicksal* och *Enfance* uttrycker och förmedlar. Det handlar både om det uttryck som tekniken skapar (kontraster, kantighet) och om de anspelningar träsnittet bär med sig – historiskt till de medeltida, religiösa tideböckerna och närmare samtiden till hur konstutövare gjorde träsnittet betydelsebärande. De religiösa böckernas relevans visas inte minst genom att Frans Masereel döpte sin mest sålda bok till *Mon livre d'heures* och, i tysk utgåva, *Mein Stundenbuch*. Titeln förstärker här hur träsnittet lyfter fram det religiösa, som i sin tur belyser det existentiella.

De medeltida blockböckerna i träsnitt – avsedda för religiös vägledning – var tydliga föregångare till både den tyska expressionistiska bildkonsten och den ordlösa romanen. Under 1500-talets början ersattes blocktrycket av Gutenbergs tryckpress. Det är möjligt att båda tryckteknikerna verkade samtidigt, men enkelheten och effektiviteten i Gutenbergs tryck konkurrerade ut blocktrycket. Träsnittet fanns dock kvar som ett konstnärligt och dekorativt uttryck med konstnärer som Albert Dürer och Hans Holbein d.y.[96] Holbeins *Danse macabr*e diskuteras vidare nedan. Träsnittets återkomst under 1900-talets början hade mycket att göra med det ökade intresset för medeltida bildkonst. De expressionistiska konstnärerna kunde genom det religiösa, medeltida uttrycket förmedla känslor och tillstånd av ångest och existentiella upplevelser.[97]

Hans Holbeins ***Danse macabre***

I *Schicksal* kan man finna spår av Hans Holbeins *Danse macabre*, ett verk som den bildvane Nückel utan tvekan kände väl till. Under 1900-talets början skapade konstnärer som Käthe Kollwitz, Max Klinger, Max Beckman, Otto Dix och Karl Schmidt-Rottluff träsnitt inspirerade både av sociala orättvisor i samtiden och av medeltida träsnitt, i synnerhet religiösa träsnitt som *Biblia pauperum*.[98] I ett första skede gjorde Holbein fyrtio stycken träsnitt med tyska titlar; dessa gjordes i Basel och bör ha färdigställts mellan 1522 och 1526 (exakt 400 år innan träsnitten för *Schicksal* gjordes).[99] Inte förrän tolv år senare publicerades träsnitten i bokform.[100] Denna långa väntan kan ha berott på den religions- och samhällskritik bilderna förmedlar.[101] Vid publiceringen 1538 försvann de tyska titlarna och ersattes av bibelcitat upptill på bilden och en kvatrin av Gilles Corrozet nedanför.[102] *Schicksal* – med sin ordlöshet och samhällskritik – bär större likheter med de första versionerna än med den publicerade boken.

Holbeins träsnitt visar i en serie scener hur döden träder in i vardagen och hämtar människor från olika nivåer i samhället – från påven till läkaren och plogmannen.[103] Varje bild har en titel som syftar på en specifik person. Två titlar – ”Köpmannen” och ”Barnet” – återfinns i *Schicksal*. Där finns också exempel på bilder eller bildelement och -kompositioner som helt eller delvis aktivt arbetar med Holbeins träsnitt och därmed även omformulerar Holbein. Jag återkommer till detta i diskussionen om ”Mannen med puckeln” i kapitel 5, ”Uttryckens existentiella tematik”.

Die Brücke

Tekniken träsnitt bär på betydelser som är separata från bildernas och de skilda verkens innehåll. Det handlar om relationen till det medeltida träsnittet men också om hur den relationen accentuerades och omformades under decennierna innan de ordlösa romanerna kom till. Den grupp som mer än andra lyfte fram träsnittet både som symbol och som teknik var det tyska konstnärskollektivet *Die Brücke*. Konstvetaren Robin Reisenfeld belyser hur det visuella uttrycket – här träsnittet – förkroppsligade en nationell kollektiv känsla och ideologi.[104] Hennes diskussion ger för min studie av den ordlösa romanen en god överblick av detta tema.

Reisenfeld skriver att de rum som fanns för spridning och lansering av den nya konsten i Tyskland vid sekelskiftet var tidskrifter och lokala

utställningar. Genom reproduktioner i tidskrifter som *Simplicissimus*, *Jugend* och *The Studio* betonades träsnittet som hantverk och som exempel på jugendstilens estetik. *Die Brückes* användande av träsnittet härrörde från samtida influenser i Tyskland och Europa, inklusive det japanska träsnittet som flera europeiska konstnärer var starkt påverkade av (Felix Vallotton, Emil Orlik, Henrietta Hahn), men också från *Die Brücke*-konstnärernas utbildningsbakgrund i tekniska högskolor, där eleverna fick lära sig att skapa dekorativ konst utifrån förhållandet mellan olika medier och naturens former.[105] Lika viktig var återupptäckten av det tyska träsnittet från senmedeltiden och den tidiga renässansen. Redan under 1880- och 1890-talen beskrevs träsnittet som ett ”inneboende tyskt, estetiskt uttryck”.[106] Under senromantiken och biedermeierperioden gjorde flera konstnärer träsnitt inspirerade av Albrecht Dürer och Hans Holbein för att framställa biblar, kalendrar, karikatyrer och sagoillustrationer.[107] Det fanns här en strävan efter att identifiera träsnittet som en nationell och nordeuropeisk uppfinning från slutet av medeltiden. Reisenfeld visar att träsnittets pånyttfödelse inte enbart bör ses som en återkomst av medeltida konstuttryck, utan också som ett sätt att lansera Tyskland och den tyska identiteten. Den tyska nationen blev genom träsnittet förknippad med långa traditioner av högre konst.[108] Träsnittet uppfattades på så sätt å ena sidan som ett folkligt uttryck, och å andra sidan som ett medel att lansera det senaste inom konst och design.

Reisenfeld skriver vidare att *Die Brücke* – genom att använda träsnittet – strävade efter att upplösa skillnaden mellan kategorierna *hög* och *låg* för att skapa ett bredare tilltal. Att träsnittet i sig själv signalerade tyskhet gjorde det möjligt för konstnärerna att vända betydelsen från innehållet till mediet och därmed locka och kultivera publik från vitt skilda grupper.[109] Detta låg i linje med Bauhausskolans inriktning. Konsten och designen skulle vara för alla och både uttryck och publik breddas. Betydelser finns i tekniken, i det materiella – oavsett innehållet. Förmågan att åstadkomma en helhetssyn av historia, samtid, skilda medier, folklig *och* högre konst samt det nationella *och* det internationella blev den centrala mekanismen i formandet av *Die Brückes* kollektiva identitet. Träsnittet är tydligt nationellt igenkännbart genom den tyska förankringen – och samtidigt ett uttryck för vitt spridda influenser i både tid och rum.

Ordlösa uttryck – film, cirkus och dans

> For people are tired of listening to talk. They feel a deep disgust with words. For words have pushed themselves in front of things. [...] Hardly anyone now is capable of being sure in his own mind about what he understands, what he does not understand, of saying what he feels and what he does not feel. This has awakened a desperate love for all those arts which are executed without speech: for music, for the dance, and all the skills of acrobats and jugglers.[110]

Författaren Hugo von Hofmannsthal beskrev redan 1895 kulturens strävan efter det ordlösa. Mimartister, cirkusakrobater, expressionistiska dansare förmedlade ett annat språk för en ny tid. Två decennier senare – med erfarenheten av första världskriget – är det rimligt att orden än mer uppfattades som en fiende till det sant mänskliga. En jämförelse kan göras med dadaismen som uppstod som ett slags antikonst mot det samhälle som fött fram kriget. Konsten och litteraturen, liksom politiska tal och rationella skrifter, var delar av det samhälle som utgjort grogrund för kriget. Den ordlösa romanen, liksom andra ordlösa konstformer, var ett uttryck för en strävan bort från orden och mot något annat.

Den ordlösa romanen jämförs oftast med stumfilmen. Jämförelsen blir särskilt relevant om man inte bara ser till majoriteten stumfilmer som innehåller titelkort (syftar här inte på filmens titel utan på filmbilder med repliker och berättartext), och vars historier blir halva utan texten, utan tar in romanens relation dels till 1920-talets ”titellose Film”, dels till hela diskussionen om ordens vara eller icke vara i den tidiga filmen. På 1920-talet höjdes röster bland Europas nyskapande och experimentella filmarbetare, för att all information helst skulle förmedlas rent visuellt via filmbilden.[111] Man ansåg att titelkorten avbröt bildflödet och störde upplevelsen av att inneslutas fullt ut i filmens uttryck. Stämningar och känslor skulle genom den optiska upplösningen förmedlas med mimik, gester och ansiktsuttryck – helt utan språkliga uttryck. Arthur Robinsons film *Schatten* från 1923 var sannolikt den första tyska titelkortlösa film som lanserades. Året därpå gjordes ett försök med ännu en film utan titelkort, *Der letzte Mann* av

Friedrich Wilhelm Murnau, men efter ett par veckor valde man att visa en förkortad version med ett fåtal titelkort. Även Wilfred Basses *Markt in Berlin* från 1929 visades i två versioner: en med enbart ett inledande titelkort och en som innehöll flera informativa titelkort. Den titelkortlösa film som haft störst genomslag är *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* från 1927 av Walter Ruttmann.[112] Ruttman skrev själv om sitt arbete i Berlintidningen *BZ am Mittag*: ”Jeder Vorgang spricht durch sich selbst – also: keine Titel!” Även om filmer utan titelkort förblev undantaget under stumfilmens storhetstid, liksom de ordlösa romanerna kan uppfattas som en parentes i den grafiska romanens utveckling, så visar uttrycken och diskussionen kring det ordlösa både på en tanke i tiden och på ordlöshetens egenart.

Både filmen och den grafiska boken som *form* behöver denna diskussion, medan däremot en konstform som dans – i likhet med bilden – är ordlös. Dansen förmedlar med kroppar, flöde, upprepningar och gravitation, och den upplevs, liksom den ordlösa romanen, kroppsligt av betraktaren. I 1800-talets romantiska tradition uppfattades dansen som konstform så ursprunglig att den övervann den dualistiska åtskillnaden mellan kropp och själ. Dansen ansågs tillhöra perioden innan jaget separerades från världen. Föreställningen om det ursprungliga och direkta gjorde att dansen passade väl in i expressionismens idéer. Även dansens gester och kroppsställningar som uttryck för känslor och tillstånd stämde med expressionismens estetik. Dessutom var dansen ordlös och därmed fri från att vara intellektuellt bunden till språket.[113] Idén om dansen som det ursprungliga, som något som kan existera utan åtskillnad mellan jaget och världen, är analog med idén om bilden som det ursprungliga diskuterad ovan.

I *Schicksal* finns det två episoder som var och en skildrar två konstformer och som båda är besläktade med dansen och den ordlösa romanen. Den ena är cirkus och den andra är filmen. De tyska expressionistiska konstnärernas fascination för cirkusen var nära förbunden med den framträdande roll som dans och annan ordlös konst fick under 1900-talets början. Dansen kunde uttrycka den direkthet, ursprunglighet och ordlöshet som expressionisterna sökte.[114] Med cirkusen sammanfogades alla dessa och förde dessutom in det exotiska genom artisternas kostymer och dräkter.[115] Cirkusartister som clowner, ryttare och inte minst lindansare blev viktiga motiv för tidens konstnärer, exempelvis medlemmarna i kollektiv som *Die Brücke* och *Der Blaue Reiter*.[116]

Film- och medieforskaren Allison Whitney hävdar att även filmskapare använde sig av publikens kännedom om den samtida dansen.[117] En medieform lockar betraktaren in i en annan. Detta kan jämföras med hur formen bok, det litterära, lockar in *Schicksals* betraktare i en värld som är allt annat än en skriven bok. Benämningarna *bok* och *roman* tar spjärn eller markerar en skillnad mot något.

Whitney nämner tre faktorer som gjorde att filmskaparna och filmpubliken kunde inta samma åskådarblick som en uttolkare av danskonsten. Den första var att film och dans visades på samma arenor under Weimarrepubliken. Den andra var att dans, gymnastik och andra former av rytmisk rörelse fördes samman i den fysiska träningen. Således hade allmänheten flera möjligheter att lära känna dansens metoder. Den tredje faktorn var att publiken fostrades i dansens metoder genom att se dans i filmerna.[118]

Whitney menar att filmskaparna använde sig av den moderna dansen – både som praktisk tillämpning och som filosofi – för att utveckla den expressionistiska filmen. Dansen var också ett effektivt sätt att föra in kroppens former i den expressionistiska estetiken. Den inriktning inom dansen som är mest förknippad med expressionismen är *Ausdruckstanz*, på svenska kallad ”fridans”, en dansform som uppstod omkring år 1900 som en kritik mot den klassiska baletten, med koreograferna och dansarna Rudolf von Laban och Mary Wigman som förgrundsgestalter.[119] Dansens expressionistiska estetik utgjordes av rörelser och gester som var uttrycksfulla i sig själva, skilt från det som är utanför rörelsen, och ändå innehåller rörelserna möjligheten att relatera till berättande, dramatik, kultur och ideologi.[120] Dansen skulle dock inte representera något. Wigman menade att dansen var känslor och inte historier och beskrev den nya inriktningen som en inre förändring: ”Den Wandel und Wechsel seelischer Zustände tanzen wir.”[121] Dansare, koreografer och dansteoretiker strävade efter att omdefiniera dansen till en autonom konstform, och frigöra den från den narrativa baletten eller från att vara ett uttryck underordnat musiken. För den ordlösa romanens vidkommande är denna strävan direkt jämförbar med bildens väg bort från den underordnade rollen i förhållande till den skrivna texten, och bort från den narrativa ram som texten skapar.

Gemensamt för de ordlösa uttryck som blir framträdande under det tidiga 1900-talet, stumfilm, cirkus och dans, är – vid sidan av avsaknaden av ord – betydelsen av den mänskliga kroppen. Kroppars ställningar, gester,

tyngd och riktningar är betydelsebärande i dem alla. Detsamma gäller den ordlösa romanen, som i flera avseenden betonar kroppars rörelser, från de inristade kropparnas närvaro i bilden och upphovspersonens skärande till dynamiken mellan betraktare och bild och den konkreta rörelsen när bladen vänds.

3. UTTRYCK OCH MATERIALITET

Förtätning

Det egenartade uttrycket i *Schicksal* har i första hand att göra med ordlösheten och materialiteten. Med *materialitet* avses här den artefakt betraktaren håller i och tittar på, tingens ”liv” inom artefakten och hur denna artefakt är gjord.

Bilden som föregår den som diskuteras i inledningen skildrar scenen efter det att barnet har dränkts (bild 2). Kvinnan står på knä i förgrunden, floden är ljus och centrerad, fem bergstoppar syns i horisonten. Det finns sju träd i bilden: fyra i linje bakom kvinnan, det träd hon omfamnar samt två som lutar mot varandra över floden. Hennes kropp uttrycker förtvivlan. Barnet ligger i vattnet, dolt under ytan. Barnets placering framgår av föregående bild, där kvinnan bär det nyfödda barnet ut ur huset, och ännu tydligare i den efterföljande bilden där barnkroppen lyfts upp ur vattnet. Kvinnans position på knä, hennes knäppta händer och böjda huvud som i en bön ger bilden ett religiöst uttryck. De knäppta händerna sträcks mot himlens ljus. Ljuset faller på hennes händer. Hon ber om försoning och förlåtelse. Ansiktet är placerat i armvecket på den sida om trädet dit ljuset inte når. På så vis döljer hon sig, sin handling och sina känslor men sträcker ändå händerna mot ljuset (kanske mot gud, mot avslöjandet eller mot domen).

Det finns ingen gåta kring själva berättelsen – varje betraktare kan följa och förstå den. Kvinnan identifieras som kvinna, träden som träd, husen som hus, och så vidare. Även händelserna är lätta att identifiera: kvinnans handling av att ha dränkt barnet, omfamningen av trädet. Allt detta ligger

på tillägnandets övre nivå, i vilken tillägnandet sker linjärt och stämmer med hur jag uppfattar definitionen *berättelse*. Ordet *berättelse* är dock inte helt enkelt att använda här. Begreppet har utretts i kapitel 1 och kan, som nämns där, variera i betydelse beroende på perspektiv. När jag i fortsättningen använder det så är det i en speciell mening som handlar om likheten med det litterära. När tillägnandet går vidare från den direkta identifieringen av barn, kvinna, träd, flod, upplevs *Schicksal* genom utförandet, materialiteten och ordlösheten. I det tillägnandet uppstår en förtätning som innebär att allt finns i varje bild, och i varje bild och kropp finns essensen av hela berättelsen och av känslan i både den enskilda scenen och hela flödet. *Alltså ger utförandet förtätning*. När orden tas bort är det detta ”andra” som är kvar och som gör att bilderna blir oändliga, vilket också innebär att de aldrig kan förstås enbart som en berättelse.

Det paradoxala är att bilden är både samtidig och essentiell i den meningen att den både *är* och *blir till*. Å ena sidan kan den upptäckas vidare i oändlighet, i nyupptäckta detaljer och relationer som för betydelserna vidare, och å andra sidan finns allting i den från början. I båda dessa egenskaper ligger oändligheten. Om allting redan är kan det inte finnas en början eller ett slut.

Animering och spänning

Vid varje tillägnande av bilden framträder nya detaljer, bildrelationer och upprepningar. Blicken vandrar mellan helheten och detaljerna. Fötter och händer är de kroppsdelar som syns tydligast på kvinnan. Liksom träden är baksidan av kvinnans kropp i mörker med linjer ut mot det ljusare. De icke-besjälade tingen (träd, hus, båtar) framträder som om de i denna värld är besjälade men ändå inte deltar i händelserna. Dessa ting är i varje bild vittnen till händelserna, aldrig dömande eller deltagande på annat sätt än just för att besjäla bilden och bekräfta händelsen – och ändå på samma angelägenhetsgrad som människorna. De tillhör olika delar av *Schicksals* värld, men är ändå animerade på samma nivå och är likvärdigt närvarande.

Bennetts begrepp *distributive agency* kan användas för att synliggöra alltets närvaro.[122] Begreppet innebär att det inte är ett enskilt subjekt eller en aktör som är orsaken till en händelse. I stället är alla och allt delar av en komplex väv av händelser, aktioner och effekter där enheterna inte ska delas upp i å ena sidan de aktiva (mänskliga) och å andra sidan bakgrundens

passiva objekt (som lukter, elektricitet, växter, möbler, rum och, ljud).[123] Bennett anser att denna bakgrund ofta är mer avgörande för vår tillvaro och för de händelser vi ingår i än vad människor är. Vidare säger hon att dessa icke-mänskliga element har sin egen inverkan. Med det kinesiska begreppet *shi*, i betydelsen ”the mood or style of an open whole in which both the membership changes over time and the members themselves undergo internal alternation”, förtydligas alltets betydelse.[124] Shi kan vara uppenbar eller subtil och ge antingen milda och flyktiga utflöden av god atmosfär eller en dramatisk kraft som kan skapa en filosofisk eller politisk rörelse.[125]

Det finns en spänning – som ett spänt gummiband, en dragkamp mellan olika enheter – genom hela materialet och så även i nämnda bild (bild 2). Spänningarna laddar bilderna med energi och därmed med liv, trots att reliefteknikenger ett verklighetsfrånvänt uttryck. Detta spel konstrueras dels av skärandet – effekterna av gravyrens spår i bilden –, dels av ordlösheten. I bild 2 finns spänningen i kontrasterna mellan vitt och svart, det utskurna och det orörda, i kvinnans inre kamp (gestaltad genom hela scenens uppbyggnad med kroppsställningen, omgivningen och ljusspelet), i handlingen (att döda sitt barn) mot förtvivlan (att sörja sitt barn) samt i de olika bildelementen: de två träden på varsin sida om floden, lutande mot varandra. Det ena trädet har knappt någon grönska eller några grenar. Trädet befinner sig i linje med ljusstrålarna. Det andra trädet lutar åt motsatt håll, som i ett möte eller en strid. Striden/spelet mellan kontrasterna sker i den tillvaro som kvinnan tvingas befinna sig i, i kvinnan själv och i relationen mellan bilden och betraktaren.

Även i frågan huruvida kvinnan helt ska uppfattas som ett offer för sitt öde finns denna spänning. Handlingen är utförd och den är hennes. Har hon ett val mellan det ljusa och det mörka? Eller är hon en aktör i en förutbestämd berättelse, vars början, nu och slut är inristade i varje bild? Varje kapitel och varje bild har en ansats till en handling i riktning mot något bättre. Ansatsen ger ett motstånd i bilderna mot det determinerade, som om det finns ett hopp. Kontrasterna i scenen uttrycker en sorts brytpunkt mellan val och tvång.

”Berättelser” utan ord

Film och cirkus

De två konstformer som gestaltas i *Schicksal* – cirkus och film – har båda en relation till ord och text som gör dem besläktade med den ordlösa romanen. Filmreferensen är inte lika konkret som cirkusen, men den finns där.

Det är logiskt att den tysta befolkningen i *Schicksal* väljer just en ordlös eller stum form av underhållning. Dock är det intressant att Nückel väljer att så tydligt visa dessa två konstformer, men avstår från att ta in bildkonst, böcker eller dans, varav två är helt ordlösa, och som alla tre är enklare att lägga in i olika vardagliga scener. Filmen och cirkusen blir tydliga betydelsebärare eftersom de måste visas som scenens huvudhandling, och inte som en bisyssla eller som en del av en miljö. Därmed uppfattas referenserna till dem inne i romanen som utplacerade nycklar för betraktaren. Den för tiden helt moderna konstformen film och den äldre cirkuskonsten omsluter mediet ordlös roman som blir en del av både ett nytt uttryck och en gammal tradition.

Både filmen och cirkusen visas i romanens tolfte kapitel, ”Der Verführer”, vid tillfället då förföraren tar med kvinnan och skräddaren ut i staden i syfte att ställa sig in, förföra kvinnan och dupera skräddaren. Besöket på cirkusen skildras i tre bilder. I den första går förföraren, kvinnan och skräddaren uppför en trappa mot ingången av ett cirkustält (bild 3). De visas bakifrån. Precis utanför öppningen står en kortvuxen person med en vit mask för ansiktet. Förföraren vrider huvudet så att hans profil syns. Han ser mot den maskförsedda. Kvinnan och skräddaren blickar nedåt, framåt. Den maskförsedda håller handen välkomnande mot cirkustältets vita öppning. Masken har stora stirrande ögon och en stor leende öppen mun. Den öppna munnen är sällsynt, men här kan den ändå inte tala eftersom den är stelnad i sin mask. Munnens öppning är inte verklig. De tre visas in till den helt vita ytan, som ett oskrivet papper. I reliefttekniken är det vita skuret och rört, medan det svarta – det som är kvar som synliga ting i *Schicksal* – är orört. Här är det öppningen, masken, och delar av de tre besökarnas ansikten som är vita. Det förenar dem. De tre ska gå mot något okänt, men kontakten mellan den maskförsedda och förföraren ger en insikt om att de båda vet vad som ska hända, medan de två som blickar nedåt bara följer utan att vare sig veta eller fråga.

Hos de tyska expressionisterna blev cirkusens lindansare en symbolgestalt. Motivet sammanför det ordlösa universella språket med bilden av existentiella villkor.[126] Lindansarens nummer blir en bild av existensen, av människans kamp och villkor. *Der Blaue Reiter*-konstnären Max Beckmann, som själv målade många cirkusmotiv, beskrev motivet: ”We are all tightrope walkers. With them it is the same as with artists, and so with all mankind. We have the desire to achieve balance, and to *keep* it.”[127]

Även Nückels ryttarinna i den följande bilden visualiserar balansen och risken (bild 4). Cirkusarenan visas på avstånd. Hela publikhavet syns som små vita konturer. På manegen utför ryttarinnan sitt nummer, ridande på en svart häst. Hon står på hästryggen, stadigt uppsträckt, säker i sin balans. Tvärs över manegen står två män, den ene svartklädd och med piska, den andre vitklädd som clown eller harlekin. Piskan (som också kan vara ett rep) riktas mot cirkusnumret men verkar framför allt peka ut ryttarinnan. Det är den svartklädde som styr numret, men det är ryttarinnan blicken dras till. Piskans linje liknar också en lina för en lindansare, vilket förstärker balanskonstens betydelse.

Bakom de två männen, vid artisternas ingång framför ridån, står ytterligare fem svartklädda män. De riktar sig alla mot numret, uppmärksamma och väntande i sina positioner. Deras antal är detsamma som antalet kapitel med manliga benämningar: ”Der Vater”, ”Der Reisende”, ”Der Bucklige”, ”Der Schneidermeister” och ”Der Verführer”. Den vitklädde upprepas i det femtonde kapitlet, ”Das Verbrechen”, och blir genom sin mask symbol för uttrycket commedia dell’arte och besläktad med den kortvuxne personen som visar in de tre besökarna i tältet (se vidare under rubrikerna ”Commedia dell’arte” respektive ”Masker”). Ryttarinnan blir i den förståelsen kvinnan själv, styrd av den svartklädde inne i manegen och betraktad av de övriga. Min första tanke är att mannen i manegen ska symbolisera förförarens spel med kvinnan, men i nästa bild dyker det upp en annan man som med sitt pekande finger upprepar repets eller piskans linje hos den svartklädde i manegen, nämligen ”Der Bucklige” (bild 5).

Även omgivningen upprepas i någon mån. Kvinnan i hatt bredvid den puckelryggige är en upprepning av clownen, publiken bakom dem av de iakttagande männen framför ridån. Det förändrade blickperspektivet för de tre cirkusbilderna påverkar betraktarens roll. I den första följer betraktaren de tre besökarna såsom en av dem. Den maskförsedda riktar sitt för-

klädda ansikte rakt mot och bjuder därmed också in betraktaren. I den andra bilden, med ryttarinnan, är betraktarblicken inne i cirkustältet men inte i sällskap med de tre besökarna utan svävande ovanifrån. Den ger på så vis en helhetsvy av det som händer, ett perspektiv som de tre besökarna inte kan ha eftersom de sitter nära manegen. I den tredje cirkusbilden vänds blicken mot publiken, sett från manegen, riktad något ovanifrån, och ger ryttarinnans perspektiv (bild 5). Nära kanten, något över publiken, kan hon se att den puckelryggige och kvinnan i hatt sitter där, något som huvudpersonen själv inte kan se eftersom hon sitter på raden bakom. Från ryttarinnans och betraktarens håll syns och avslöjas det som ska ske genom att de karaktärer som genomgående förebådar olycka befinner sig i bildens centrum i färd med att smida planer. De lutar sig tätt ihop och den puckelryggiges finger pekar nedåt. Genom att följa med in i tältet har kvinnan och skräddaren beseglat sina öden. Nu är de fast på raden bakom kvinnan i hatt och den puckelryggige. Jag uppfattar den puckelryggige som en avgörande karaktär. Denna karaktär utreds noggrannare under rubriken ”Mannen med puckeln” i kapitel 5.

Bilden som följer är en märklig blandning av mediala uttryck (bild 6). Den förefaller visa utgången från cirkusen, med folkmassor som strömmar ut efter föreställningen. Men det som kan vara tältöppningen ser också ut som en filmduk, placerad centralt i bakgrunden och så stor att den upptar större delen av bildrutan. Denna ”filmduk” är omgiven av lampor från tre håll och i förgrunden finns svarta siluetter av människor. Kvinnan, skräddaren och förföraren kan vara vem som helst av dessa. Mitt framför utgången/filmduken – också som siluetter – står en häst med en ryttare. De har betraktarens position, men längre in i bilden, och är de enda som inte ser ut att vara i rörelse. Ryttaren håller ena handen i sidan, som om han övervakar folket som strömmar ut. Detta ger intrycket av en ridande polis, vilket förstärks när man ser bilden som följer två sidor senare. På avstånd, upplyst av en gatlykta, syns förföraren ta avsked av kvinnan och skräddaren. I förgrunden lyser en andra gatlykta upp gestalterna av två poliser som patrullerar över gatan. De två grupperna ser inte varandra, men polisernas gestalter är ett förebud om vad som komma skall. Strålkastarljuset på de respektive grupperna stämmer också det väl in i upplevelsen av en scen. De uppvisade uttrycken – cirkus och film – förstärker intrycket av att det som spelas upp på plats är den

föreställning som också spelas upp i boken. Den handlar om kvinnans balansnummer och fall.

Ord

Det finns ord i *Schicksal* – titeln för hela boken och kapitelrubrikerna. Orden blir mer styrande när de står mot det resterande ordlösa och bildburna innehållet. De är det enda betraktaren som läsare har att utgå ifrån. Ordet *Schicksal* som ju betyder 'öde' är ledande för hela upplevelsen av boken. Det fastslås från början att det som händer inte går att undvika.

Kapitelrubrikerna i *Schicksal* är information om vad kapitlen ska handla om, men de fungerar också som rollpresentationer i kvinnans öde. Nückel gav varje kapitel en rubrik som är ett substantiv och gjorde därigenom orden till ting. Bland rubrikerna finns fyra ord som förmedlar känslor: "Die Liebe", "Die Rache", "Die Sünde" och "Die Last". Substantiven kan i övrigt delas in i syftningar på antingen personer – "Der Vater", "Die Mutter", "Der Verkäufer", "Das Kind", "Der Bucklige", "Der Schneidermeister" och "Der Verführer" – eller substantiv för händelser: "Die Jugend", "Der Dienst", "Die Rache", "Die Ehe", "Die Sünde", "Das Verbrechen", "Die Flucht" och "Das Ende". Rubrikerna "Die Last" och "Die Liebe" betecknar tillstånd mer än händelser. "Der Bucklige" skiljer sig från de andra personrubrikerna, som pekar mot den som tydligt står i kapitlets centrum. Här handlar det i stället om en karaktär som först efter noggrannare observation framträder som en avgörande spelare i *Schicksal*.

Orden styr alltså, men de stoppar också flödet, och de bestämmer på så vis en del av rytmen i boken. *Schicksal* stannar upp inför varje rubrik och varje kapitel har en början och ett slut. Även de vita sidorna mellan bildsidorna har betydelse för flödet och rytmen. Jag vill beskriva de vita arken som (andnings)pauser, medan rubrikerna är stopp eller uppvaknande för tanken.

Tystnader och ljud

Om bildernas förmedling kan beskrivas som ett berättande så är det ett berättande som inte tar slut. Frånvaron av ord ger en närvaro i oändlighet eftersom bilden i sig inte innehåller en början eller ett slut.

I *Schicksal* består ordlösheten inte bara av att det inte finns repliker eller en berättarröst. Även karaktärerna och tingen är ordlösa, sett till hur

deras kroppar, ansikten och relationer gestaltas. Närvaron av tystnad präglar *Schicksal* och har inte bara med frånvaron av ord att göra, utan också med avsaknaden av andra ljud. Det är ytterst få bilder som visar människor som talar, och i de fall det händer så är det antingen i framåtlutande viskningar eller i ett festande sällskaps stojande och sorlande. Det finns dock ljud i *Schicksal* som inte är ord. En ensam röst (men inte ord) kan man till exempel se i kvinnans gråt när hon har dränkt barnet. Det animerades bevittnande är en tyst aktion. De händelser som drabbar kvinnan godtar hon i tystnad, och de karaktärer som för förloppet framåt (som männen som plockar upp barnet ur vattnet eller polisen som för kvinnan till fängelset) utför sina handlingar med munnarna stängda och blickarna riktade, inte mot andra utan inåt, bortåt.

De enda som i bild visar att de låter är djuren: geten bräker mot himlen och fågeln sjunger i trädet. Hästen och hunden är inte lika uppenbart ljudliga, men de har öppna munnar i flera bilder. De varelser som i verkligheten inte kan uttala ord är de som i *Schicksal* fått uppgiften att "tala" från bilden till betraktaren.

I jämförelsen mellan *Enfance* och *Schicksal* finns det en skillnad i tempot och rytmen. Bilderna i *Enfance* hejdas inte av rubriker som i *Schicksal*. Bilderna flödar i stället fram utan avbrott från den första till den sista, även om också *Enfance* har vita ark mellan dem. Liksom i *Schicksal* är titeln styrande i *Enfance*. Den visar att det som följer är minnen, förfluten tid och att den som berättar/skapar bilderna är den som har upplevt denna barndom. Det förutbestämda är gemensamt för *Enfance* och *Schicksal*, men från olika håll. Händelserna i *Enfance* är bestämda, men inte för att de är förutbestämda utan för att de redan har hänt.

Schicksal som helhet präglas av tystnader i högre grad än *Enfance*. Den senare har en sorts ackompanjerande ljudmatta i form av mänskliga ljud: röster, sorl, barnskratt, ljud av lek och prat, skrik, gråt, fötter som springer. Orden har dock ingen betydelse för att förmedla något tal. Talandet är bara en aktivitet bland andra. Den tydligaste kommunikationen inom romanen som har en betydelse för handlingen är kvinnans bön till gud (alternativt hennes tacksamhet mot gud). Med detta som bokens mest genuina samtal får bildens funktion ännu större tyngd. Likt den transcendentala kontakten i relation till ikonen som ikonoduler förutsatte i bildstriden vid 700-talet (diskuterad under "Teoretiska utgångspunkter" i kapitel

1) uppstår kontakten genom insikten och upplevelsen av det gudomliga.

Mellan de två verken framträder en skillnad som har med ord, ljud och tystnader att göra. *Schicksal* är tyst i bilderna (närvaro av tystnad) men stoppas av orden (rubrikerna). Det är som om orden respektive bilderna kommer från olika delar av tillvaron: orden från betraktarens värld och bilderna från den inre värld som betraktaren bjuds in i. Orden i *Schicksal* blir ett uppvaknande från bildvärlden och kan på så vis uppmärksamma och därmed förstärka tystnaden och den inre världen. I *Enfance* flödar däremot allt i ett. Ljudet från minnet kan strömma fram utan avbrott, men också utan en påtaglig närvaro av den tystnad som finns i *Schicksal*. *Enfance* är ordlös för att minnet flödar genom känseln och synen. Ljuden *fanns* men hörs inte längre. *Schicksals* människor är tysta för att tystnaden är en del av deras existens, såsom något av deras sinnen. Sådan är befolkningen i *Schicksal*: utrustad med en närvaro av tystnad. Det är en värld som skiljer sig från betraktarens ordfyllda värld, men en värld som betraktaren uppmanas att ta del av, träda in i och på något plan förstå.

Kropp

Dans och kamp

Konstformerna film och cirkus visas som scener i *Schicksal*, men dansen är den konstform som jag vill hävda att *Schicksal* på sätt och vis är. Redan vid första mötet går tankarna till dansen. Närvaron av ordlöshet är gemensamt för de båda uttrycken. Jämförelsen har även med skärande att göra. De utskurna kropparnas positioner, gester och rörelser – som den dansande kroppens positioner, gester och rörelser – förmedlar känslointryck, berättande och närvaro. Närvaron av ordlösheten eller närvaron av ett slags tystnad ger allt animerat en gemenskap. Scenerna upplevs som både improviserade och koreograferade, och förloppet såsom framfört av en ensemble som består av allt animerat. Dansreferensen finns också i kropparnas och allt animerats positioner och gester, som uttrycker det kroppsliga, levande och emotionella ögonblicket i varje bild.

För *Schicksal* ger ordlösheten en tystnad som i sin tur skapar ett flöde av händelser och en acceptans av vad som sker: av kvinnans handling att döda sitt barn, men också i återförandet av barnet i nästföljande bild, och

i det självklara i att kvinnan ska straffas. Handlingen rör sig dock inte obehindrat genom bilderna utan rör sig trots – och genom – ett motstånd. Dans är inte bara ett flöde utan även en kamp – mellan kroppen och lägesförändringar, mot eller med gravitationen. Det är denna kamp som jag ovan har liknat vid ett gummiband – en dragkamp mellan olika enheter. Utövare av *Ausdruckstanz* eller *Neuer Tanz* vände sig bort från den färdiga koreografin och betonade i stället improvisationen utifrån ett uttalat system för rörelser. Dansaren, dansteoretikern och koreografen Rudolf von Laban utvecklade ett system för rörelser som i stället för att utgå ifrån danssekvenser med positioner efter en färdig koreografi byggde på olika lägen, som stiga-falla, trycka-dra, rotera-skaka, alltsammans rörelser som skulle låta dansarna använda sina kroppar som uttrycksfulla medier.[128]

Kampen i *Schicksal* finns lika mycket i rörelserna, poserna och gesterna som i händelserna. Kvinnan kämpar mot romanens titel (ordet som ändå styr). I samtliga kapitel finns ett försök till en vändning men varje ny sådan leder ofrånkomligt mot fördärvet. Referensen till *Danse macabre* känns självklar.

Även *Enfance* kan liknas vid en dans, men då inte en dans som i *Schicksal* där rörelserna fixerats i en fast position. *Enfance* refererar inte till en dans som genom kroppars placering förmedlar en viss känsla, en uppvisande komposition av allt animerat, utan som dans som virvlar och pågår. Rörelserna i *Enfance* svarar materialiteten, träsnittet. Träsnittet är en teknik som ger ett stillnat uttryck – inristat och utskuret både bildligt och bokstavligt. Bilderna i *Enfance* lösgör en rörelse inom denna teknik och skapar en spänning mellan materialiteten och rörelsen.

Det är någonting i skillnaderna som ger *Enfance* drag av den klassiska baletten och *Schicksal* av den nya expressionistiska dansen. *Ausdruckstanz* bröt mot de koder baletten var uppbyggd av.[129] I *Enfance* skildras det borgerliga livet, visserligen som ett personligt minne men också som ett minne av ett samhällssystem som är i upplösning eller redan borta. De olika dansreferenserna refererar till rörelsesystemens olika tider och skilda ideologier. Men skillnaderna finns också i själva rörelserna: gester, poser, symbolism i *Schicksal* och graciösa flöden i *Enfance*.

Ytterligare en likhet mellan dansen och den ordlösa romanen finns i relationen mellan kropparna och scenernas övriga element. Bildscenernas *mise-en-scène*, arrangemanget av allt som visas inom bildrutan – det vill

säga allt animerat såsom träd, himlar, ljus, fönster, djur och annat som jag hellre kallar bildernas *shi* i betydelsen alltets närvaro – förbinds med estetiken i den expressionistiska filmen och kanske ännu tydligare i *Ausdruckstanz* eller *Neuer Tanz.* Dansuppträdandet erbjuder en möjlighet att integrera kropparna och *mise-en-scène* där ingendera delen är överordnad utan i stället beroende av den andra.[130] Allt är på samma höga betydelsenivå, liksom i Bennetts teori om *distributive agency* och *shi*.

Igenkänning och empati – möte med ***Enfance***

Det har betydelse att skeendet i *Enfance* består av minnen, medan *Schicksal* är ett pågående händelseförlopp. Likt minnet som aldrig kan bli levande, men ändå propsar på att vara det i vårt inre, flödar rörelserna fram i det inristade uttryck som träsnittet är. I *Schicksal* överensstämmer denna oåterkalleliga teknik med berättelsens deterministiska karaktär. Det utskurna, karvade, kan inte göras ogjort (till skillnad från måleriet som kan formas vidare, målas över, suddas bort). Inte heller kvinnans handling kan göras ogjord (exempelvis i bild 2).

Spänningen som uppstår i *Enfance* är en paradox som fångar minnets vemodighet. Det är som tröstande ord när någon gått bort: ”personen lever alltid vidare genom våra minnen”, men vi vet att själva personen inte lever och att de mycket levande minnena kan vara en tröst lika mycket som en påminnelse om förlusten. Det gör också att bilderna i *Enfance*, trots glädjen, harmonin och rörelserna, även bär med sig det förgångna och det förlorade. Händelserna som flödar genom bilderna är tiden som går (och gått).

I en av scenerna i *Enfance* skildras flickan (upphovskvinnan själv), hennes äldre syster och deras mamma (bild 7). Storasystern hoppar eller dansar. Lillasystern skrattar och tittar på sin storasyster, som sneglar tillbaka på henne. Modern klär och tittar på lillasystern. Den äldre systern uppvisar ett uttryck som är typiskt för en storasyster som vet att hon är underhållande och beundrad. Lillasysterns uppsträckta armar går på automatik, en rörelse hon gör varje dag när modern klär henne, medan storasysterns rörelser är ett medvetet val. Flickan (lillasystern) utgör bildens mittpunkt och är – likt bebisen i Nückels bild – en centrerad ljuspunkt. Uttrycken är utpräglat identifierbara. Både kroppar och ansiktsuttryck är så igenkännbara att rörelserna upplevs fysiskt i betraktarens kropp och egna minnen.

Är det inte också så minnet fungerar, genom det visuella och genom känseln och kroppsminnet? När modern trär klänningen över flickans huvud syns det lätta motståndet mer som en antydan än något verkligt hinder. Moderns högra arm har ett litet veck vid armhålan och armen är något bågformad. Modern trycker på mot flickan, men bara så lätt att klänningen ska kunna träs på. Återigen är det rörelser med motstånd, kamp, gravitation, tyngd och lätthet.

Den fjärde bilden i *Schicksals* första kapitel, ”Kindheit”, föreställer huvudpersonen som barn tillsammans med modern när de går i en korridor (bild 8). Modern bär en korg med tvätt och barnet håller i moderns kjolar. Den kroppsliga igenkänningen är direkt. Den går förbi en textbaserad förmedling och är påtagligt fysisk: barnets tryck mot moderns kropp, värmen mellan kropparna, tyget i handen som en trygghet, barnets hand som hindrar moderns gång, moderns lyfta arm som ska hjälpa balansen och göra sikten fri för barnet utan att hindra hennes egen. Armen är samtidigt något annat, skild från den faktiska situationen. Likt en svans hals och huvud riktas och griper den ned mot barnet. Här finns också en liten linje som antyder rörelse i handen (näbben). Barnets kropp når bara upp till moderns knän. Hon är så liten att hon inte riktigt kan gå säkert ännu och håller i modern för att inte ramla. I relationen mellan kropparna finns ett motstånd i rörelsen liknande motståndet när modern i *Enfance* klär flickan. Ett motstånd som finns, men som kroppslig erfarenhet. Igenkänningen förmedlar något på ett eget sätt, skilt från orden och mer likt dans, möjligen musik. Framför allt är det något som förmedlas kroppsligt och inte intellektuellt – något som betraktaren vet exakt vad det är men ändå har svårt att beskriva i ord.

Gestaltningen av kropparna är i båda verken emotionellt och fysiskt igenkännbar för att den går direkt till den egna kroppens erfarenhet. Trots grovheten, eller kanske på grund av den, finns subtila nyanser i kropparnas rörelser och positioner. Deras uttryck går från bilden in i betraktaren och ”berättar” på sätt och vis. *Enfance* förmedlar också anletsdrag, sådana som i *Schicksal* är dolda eller skissartade. Ändå är kropparna även i *Enfance* det som tydligast förmedlar igenkänningen. I *Schicksal* är det inte bara de mänskliga kropparna som har denna särpräglade förmåga att förmedla igenkänning utan allt animerat, det vill säga allt besjälat. Byggnader, träd, himlar och fönster reagerar på händelserna som om de var vittnen. Tingen

blir besjälade genom hur de relaterar/reagerar på scenerna och på hur de liknar mänskliga kroppar. Det innebär att betraktaren kan ”vara” i karaktärernas olika kroppar, men också i djur, träd, fönster, hus och himlar. Allt förnims, upplevs och förmedlas, både det goda och det onda och även det som bara bevittnar händelserna.

En genomgående skillnad i hur kropparna skildras i *Enfance* och *Schicksal* är att de i den förra nästan alltid står i beröring med en annan kropp och i den senare nästan alltid är separerade och isolerade. Ett undantag från detta är kapitlet ”Die Liebe” – *Schicksals* enda lyckliga episod (se vidare kapitel 5). I båda verken fungerar kroppen som en bärare av tanke, minne och inlevelse. Genom kropparna vidgas ytan och djupen för betraktarens upplevelse.

Skärande

Spelet mellan det vita och det svarta är en effekt av tekniken, där allt svart är orört och allt vitt är urkarvat. I bilden där modern går med barnet (kvinnan som barn) i korridoren är det mörkt bakom dem (bild 8). Deras skuggor ligger svarta bakom deras kroppar, ut mot betraktaren. Svarta är också baksidan av deras kroppar och den dörröppning de kommer ifrån. Den öppning de går mot är lika vit som det svarta är svart. Ljuskontrasten vägleder betraktarens blick så att det är tydligt var modern och barnet är på väg. Men kontrasterna har också en symbolisk innebörd. Den helt vita öppningen och ljuset på kropparnas framsida står för hoppet – det som kropparna är på väg mot men som inte är synligt på något annat sätt än genom detta vita ljus. Modern befinner sig alltid i mörker. Här är de på väg mot ljuset, men når aldrig dit (i bild). I bilden som följer sitter de tätt tillsammans i bostadens mörker. I ljuset i förgrunden syns den berusade fadern.

Det svarta och det vita kan bära olika betydelser: den onda och den goda kraften, hoppet och uppgivenheten, skyddet och det avslöjade. I bilden där kvinnan dränkt barnet visar ljuset på himlen (solen som går upp) och det mörker som hon befinner sig i (spåren av natten) att det hon gjort skett i det dolda men är på väg att avslöjas. Kontrasterna mellan vitt och svart styr blicken. Blicken behöver inte automatiskt dras mot det vita. Ibland är

det tvärtom: det mörka drar till sig blicken, som i bilden med kvinnan vid floden med hennes mörka gestalt i förgrunden (bild 2). Konstrasterna i ljus delar upp bildens riktningar.

För kvinnan i *Schicksal* finns det ingen räddning inom berättelsens ramar. Det som händer är hennes öde. Det finns dock en annan sorts räddning. Konstnärens omsorgsfulla utförande när han ristar in karaktärer och händelser skapar ett erkännande och en upprättelse för kvinnan och barnet (bild 2). Detta ligger i uttrycket – alienering *och* igenkänning – men också i tekniken, det omsorgsfulla långsamma hantverket och vad det anspelar på. Denna relation måste ses utifrån hur träsnittet definieras och används i den tyska bildkonsten och detta av tre anledningar. Det är i Tyskland som 1) träsnittet under denna period (och långt dessförinnan) blir en väletablerad och spridd bildteknik, 2) expressionismen startar och 3) den ordlösa romanen är störst och mest etablerad.

Det tyska konstkollektivet *Die Brückes* användning av träsnitt lyfts fram i kapitel 2, ”Scenen”. Genom att hävda att träsnittet i sig självt signalerade tyskhet, kunde *Die Brücke* nå ut med ett innehåll som annars inte tilltalade den heterogena borgarklassen och på så vis förena ”det höga och det låga”.[131] Konsten och designen skulle vara för alla. Både uttryck och publik skulle breddas. Anspelningarna – samtida, historiska, religiösa, nationella och internationella – bar med sig sina betydelser och motsättningar. Betydelser fanns i tekniken, i det materiella, oavsett innehållet. En jämförelse kan göras med *åtskillnaden* mellan det exklusiva utförandet i handgjort japanskt papper och innehållet med misär och fattigdom i *Schicksal*. Materialet var inte unikt för *Schicksal* utan användes för andra ordlösa romaner vid samma tid. Frans Masereels *Idée* trycktes på tre olika pappersmaterial.[132] Även *Enfance* följde samma mall. Tio exemplar trycktes på japanskt papper och signerades av konstnären. Ytterligare 50 exemplar var numrerade och tryckta på Ullersdorf-papper.[133] Utförandet manifesterar genrens exklusivitet och konstnärliga värde. Med *Enfance*, däremot, bröt Helena Bochořáková-Dittrichová med det vanliga temat *social misär*, vilket gör att utförandet på hennes bok ligger mer i linje med innehållet.

Framför kvinnan vid floden finns tre kantiga stenar, som en ljusare upprepning av de kolsvarta bergstopparna, där det också är tre stycken som framträder tydligast (bild 2). Floden och himlen är starkt upplysta, men det behöver inte vara solen (eller månen) som lyser upp floden, utan

floden själv som strålar ut ljus. Floden lyser vit, och vid flodstranden ligger en båt. Floden är barnet och lyser liksom himlen. De knyts samman. Samtidigt ökar avståndet mellan modern och barnet. Julia Kristevas resonemang om separationen mellan moderns och barnets kroppar gör sig påmint.

Bilden upptar det döda barnet i något slags salighet eller räddning. I den mörka jorden, trädens skuggor, den mörka båten, och den skuggade, krampaktigt kramande kvinnan är allt för sent och dött.

Ikoner

En jämförelse kan göras mellan den ordlösa romanen och de ortodoxa ikonerna som diskuterades i bildstriden i det bysantinska riket under 700- och 800-talen. Ikonoklasmer är en återkommande företeelse i religiösa och politiska strider. De visar sällan *hur* men däremot *att* bilder uppfattas som hotfulla genom att representera makt och vara potentiellt subversiva eller propagandistiska. Den bysantinska bildstriden är dock särskilt relevant i detta sammanhang, dels för att det genom den kan formuleras en definition av bildens verkan, dels för att den i högsta grad handlade om det existentiella mötet mellan bild och betraktare.

I centrum för konflikten låg spänningen mellan materia och ande. Vilken var relationen mellan ikonen och den förkroppsligade Kristus? Mot ikonodulernas ståndpunkt att ikonen förmedlar gudomlighet stod ikonoklasternas argument att tillbedjan till ikonen tvärtom fördrev det gudomliga och skymfade gud.[134] Religions- och konsthistorikern David Morgan påpekar att man kan konstatera att båda sidorna är eniga om att bilder – om än på mycket olika sätt – har makt över betraktaren.[135]

Uttrycket som finns i ikonerna är, enligt ikonodulernas tro, orsakat av gud men avbildar aldrig gud. Det ger dock en direkt kontakt med gud och det andliga. Ett liknande resonemang kan användas för att beskriva den ordlösa romanen – som är ett uttryck som skapar kontakt med det djupt mänskliga utan att efterlikna människan.

Materialitetens betydelse för denna ”andliga närvaro” påvisas också av konstvetaren Robin Reisenfeld i hennes utredning av *Die Brücke*, där hon skriver om hur måleriet och träsnittet skilde sig åt och formulerar hur innehåll och budskap skärs in i bilden:

> In its two-dimensional planar surface and simplicity of line, the woodcut represented a rejection of an illusionist painting style and its attendant references to the material world. Instead it claimed to express a less tangible, but more intuitive, inner reality or, alternatively, a higher spiritual realm.[136]

Vad är det då som bär fram igenkänningen? Här är det intressant att se till vad som liknar människan (bebisens tyngd, kvinnans armar runt trädet) och vad som inte gör det. Kropparna bär igenkänning. Jag känner dem påtagligt när jag tittar på bilderna. Materialiteten i bildernas utförande gör att känseln går från bildernas kroppar till betraktarens kropp utanför bilden. Det betyder inte att landskapet är mindre viktigt än kropparna. Samtliga bildelements närvaro finns på samma nivå, men har olika effekter. De icke-mänskliga elementen står på hoppets sida och kommer inte att förlora.

Ikonen kan å ena sidan beskrivas som en orörlig yta präglad av linjer och färger som blir bilder av gestalter och symboler, men å andra sidan som något som i samspelet med sin omgivning och de handlingar den omges av simulerar eller åskådliggör gudomlig närvaro. Konsthistorikern Bissera V. Pentcheva skriver: ”The icon is just an imprint of form, but it simulates divine essence through the interaction of its imprinted surface with the changing ambience.”[137] Genom *Schicksals* präglade yta – inristad och ordlös – förs betraktaren in i en annan verklighet, främmande och igenkännbar. För att ansluta sig till Pentchevas resonemang är den stämning och den interaktion som ingår i tillägnandet av *Schicksal* hanterandet av objektet bok och mötet med de inristade bilderna. Betraktaren förs in i en tecknens värld, men med andra tecken och riktningar än de som vanligen finns mellan en boks pärmar. Bokformens betydelse är dubbel. Dels signalerar den en välbekant litterär form, dels anspelar den – liksom träsnittet – på den ordlösa romanens relation till medeltida religiösa tideböcker.

Commedia dell'arte

Schicksals femtonde kapitel, ”Das Verbrechen”, inleds med en bild föreställande en man i maskeraddräkt (bild 9). Han har inte förekommit tidigare och återkommer inte heller efter kapitlet. Genom att placera denna gestalt i förgrunden i första bilden, riktad mot betraktaren, blir den utklädde en ledtråd och en öppning för betraktaren. Den utklädde bär en harlekindräkt, ursprungligen en dräkt av säckväv med olikfärgade lappar, och senare med ett mönster av rombiskt rutmönster i gult, blått och rött. På dräkten har han också Pierrots stora knappar. Både Harlekin och Pierrot härrör från commedia dell'arte-traditionen, men speciellt Pierrot har sedan förflyttats till den franska pantomimteatern.

Bilden av Harlekin möjliggör en bredare jämförelse med commedia dell'arte och en insikt i hur *Schicksal* använder och omformulerar ett etablerat uttryck. Med commedia dell'arte som raster framträder likheterna med påfallande tydlighet– trots uppenbara olikheter. Släktskap finns i karaktärerna, i föreningen av högt och lågt samt i rörelser och riktningar, både inom berättelsens ramar och i förflyttningen från scenen till betraktarens inre. När väl Harlekin-Pierrot har presenterats för betraktaren i kapitlets första bild framträder de övriga karaktärerna i ett bekräftande och fördjupande ljus. Kopplerskan och kvinnan i hatt ikläds rollen som La Ruffiana, försäljaren/förföraren som Brighella och den puckelryggige som Pulcinella.

La Ruffiana är inom commedia dell'arte en äldre kvinna med ett förflutet som prostituerad, och ibland är hon kopplerska (vilket namnet betyder).[138] Hon påverkar ofta det unga älskande parets relation genom att intrigera. I senare versioner utvecklas karaktären snarast till en häxa.

Brighella tillhör tjänarna, men är ofta i de högre skikten av denna grupp. Senare framställs han som en man ur den lägre borgerligheten och kan till exempel driva ett värdshus eller en bar. Hans mask har en krokig näsa och ofta också en tydlig mustasch liknande den som försäljaren/förföraren har. Brighellas mask signalerar självförtroende i kombination med ondskefulla avsikter. Namnet Brighella härstammar från *briga* (’problem’), *brigare* (’intrigera’ eller ’fiffla’) och *imbrogliare* (’lura’, ’blanda’ eller ’förvirra’).[139] Den brittiske danshistorikern och förläggaren Cyril W. Beaumont beskriver Brighella som:

> A sly rogue, a dangerous rascal with an ingratiating manner. The forerunner of the confidence trickster, he has no scruples as to the use of perjury or theft. Lively and insolent with women [...] Skilled in flattery, able to sing, play and dance, he is unmatched at making himself a welcome, if uninvited guest. In short, he is a prince of wheedlers.[140]

Även i andra beskrivningar är Brighella en våldsam och hämndlysten intrigmakare som förför kvinnor och dricker bort sina pengar.[141] För publiken kan Brighella fungera både som en påminnelse om, och en befrielse från, egna mörka sidor och tillkortakommanden. Hans fräckhet och illvilja når in till vår egen upplevelse av att vara människa.[142]

Även Pulcinella är en tjänare och en karaktär som kom att fortsätta i den figur man i Sverige och Tyskland har kallat för Kasper och i Storbritannien för Punch. Han är en upptågsmakare som sätter sig själv i första rummet, men ändå lyckas han på olika sätt lägga sig i och ibland reda ut andras angelägenheter. Pulcinella har en puckelrygg och är en bonde som lämnat livet på landet och blivit något av en social kameleont som kan dyka upp i vitt skilda situationer. Commedia dell'arte-skådespelaren Antonio Fava beskriver Pulcinella som en för lågt stående figur för att kunna erbjuda publiken någon tydlig identifikation: ”Pulcinella concerns us all, anyone caught in a moment of weakness, of extreme difficulty, of urgent need, faced with something which requires an immediate leap to escape – right now, *mò mò*.”[143]

När *Schicksals* Harlekin-Pierrot lämnar scenen i slutet av ”Das Verbrechen” tar han av sig masken. Det kan tolkas som en anspelning på en så kallad *mask-shot* även om den inte görs fullt ut här. *Mask-shot* innebär att skådespelaren under ett kort ögonblick tar av sig masken och vänder den mot publiken för att signalera en förändring i känslan, och sedan flyttar tillbaka masken igen. Rörelsen är en inbjudan till publiken att känslomässigt delta i det som händer på scenen (till exempel med skratt). Michele Bottini, som är skådespelare och konstnärlig ledare för *Scuola D'Arte Drammatica Paolo Grassi* i Milano, beskriver att den vända masken blir ett slags spegel, genom vilken publiken kan blicka inåt. Samtliga karaktärer i commedia dell'arte kan utföra en *mask-shot*, men det är framför allt förknippat med Harlekin som i sin karaktär förkroppsligar en social spegel. Med Har-

lekin förstärks effekten så till den grad att upplevelsen når publikens inre och befriar den (i komedins fall genom skrattet).[144] Alltså: genom Harlekins blick träder jag in i *Schicksal* med commedia dell'arte som perspektiv.

Litteratur- och dramaprofessorn Robert Henke betraktar commedia dell'arte som både fri och formstyrd och beskriver hur form och frihet förenas på tre nivåer. Den övergripande nivån är handlingen under vilken samtliga skådespelare är samlade, därefter finns nivån med skådespelarnas repliker och interaktion i de olika scenerna, och slutligen finns nivån där dessa scener byggs ut genom de olika skådespelarnas röster, gester och rörelser.[145] Översatt till *Schicksal* kan relationen mellan form och frihet beskrivas som ödesbestämd och samtidigt som en kamp mot ödet. Frågan är vem kvinnan är i denna bakvända fars. Som vi ska se nedan passar flera av karaktärerna mycket väl in i komedins roller, dock inte kvinnan. Ju mer inristade de övriga karaktärerna är i en fast form, desto mer betydelsefullt blir det att kvinnan hamnar utanför.[146]

Schicksal – ett egenartat uttryck

När betraktaren tillägnar sig *Schicksal* uppstår en intim relation till verket, samtidigt som verket utgör en värld som skiljer sig från betraktarens verklighet. I detta ligger en viktig paradox. Det unika och materiellt betonade tilltalet når människans inre verklighet (empati? medlidande?), vilket gör uttrycket och tilltalet mer accentuerat än om det vore ett realistiskt/naturalistiskt uttryck. Ordlösheten och materialiteten konstruerar därmed en frånvaro av verklighet som i sin tur skapar en högre närvaro av något annat än ”verkligheten”.

Tekniken spelar en avgörande roll för inverkan på betraktaren. Inför ett realistiskt skildrat motiv, säg en målning, ser betraktaren penseldrag som spår av utförandet. Men den målade världen är som en utspänd del av vår egen verklighet, som en dimension där utförandet verkar komma inifrån eller bortom duken och manifestera sig i färgstråken. Känslan av synupplevelser och rörelser i bilddjupet finns då redan, medan det i *Schicksal* och även i *Enfance* är en pågående handling i bilden där ristningarna ”tar hand om” gestalterna och deras rörelsemöjligheter. Är det då inte vad man kan säga vara expressionismens syfte generellt – att nå in till en djupare inre

sanning än realismens (eller den levda verklighetens) yttre objektiva? Vad gör den ordlösa romanen speciell i det avseendet?

Kropparnas rörelser ger en igenkänning utan att uppvisa några känslouttryck. Betraktaren blir inte tillsagd att känna, utan förs helt enkelt in i bildvärldarna. Dessa bildvärldar är lika täta eller fullständiga som den verklighet vi befinner oss i. Skillnaden är att i *Schicksals* och i *Enfances* ordlösa universum pågår själva utförandet av världen i djupa skåror och vitt mot svart. Betraktaren är därmed med om utförandet eller tillblivelsen.

När betraktaren tillägnar sig *Schicksal* öppnas inte bara ett universum upp, utan också de delar av andra uttryck och idéer som verket spelar med – i film, dans, teater, bildkonst och litteratur. *Schicksal* och den ordlösa romanen som genre var i det avseendet ett *Gesamtkunstwerk*, ett allkonstverk. Det vid en första anblick reducerade uttrycket *ordlös roman* – svartvit och utan text, ljud och rörelser – utgjorde ett spel med samtida medier och med sekellånga genretraditioner.

4. ”BERÄTTANDE” – BLIR NÄRVARO OCH RÖRELSE

Berättandet i *Schicksal* är svårgripbart eftersom jag som betraktare saknar de vanliga redskapen för detta uttryck. Det hjälper inte att vara en frekvent serieläsare eller en på andra sätt bildvan person eftersom *Schicksals* uttryck ändå är främmande för mig. Jag får ingen kontroll över bilderna och måste hela tiden styra bort från en invand litterär läsakt. Olika bilder och bildelement hör ihop utanför berättarstrukturen, eller skapar en annan sorts berättarstruktur: relationer och upprepningar (även detta en dansliknelse) mellan bildelement och ämnen från olika delar av berättelsen. En paradox är att varje bild bär med sig den sammantagna romanen, och ändå utspelas enskilda scener i varje bild. Varje bild bär med sig spänningen mellan vägen utför – ödet – och motståndet mot detta öde och ett hopp om något annat. Händelsen med det dränkta barnet ställs mot ljuset på himlen och i vattnet. Kvinnans kropp i förtvivlan visas jämsides med skyddet av trädets närvaro. Det omsorgsfulla utförandet (konstnärshandens omsorg och de omgivande elementen i bilden) manifesterar kvinnans förtvivlan och barnets död.

Boken kan beskrivas som en ”inbjudan” till en traditionell berättelse och läsakt. Uttrycket bjuder in till vanemässigt läsande, men sätter samtidigt stopp för detsamma. Benämningarna ”bok” och ”berättelse” lockar in betraktaren i innehållet, likt hur *Die Brücke* löste skillnaden mellan hög och låg kategori – och nådde alla grupper i samhället – genom att skifta matrisen av nationell kultur från innehållet till mediet (se kapitel 2).[147] I fallet ordlös roman, och kanske i synnerhet för *Schicksal*, framträder detta

förenande av högt (det fina japanska pappret, det konstnärliga uttrycket) och lågt (huvudpersonens låga sociala status, klassperspektivet) som avgörande. Egenskapen ligger både i materialiteten och i inbjudan till en igenkännbar form. Möjligen ska det inte beskrivas som ett förenande utan som ett krav– som ett *måste* för att få den "höga" gruppen att se den "låga" och att visa den högre gruppen att de lägre ansedda sitter inne med en sanning som behöver bevittnas.

I det här kapitlet kommer olika vägar genom *Schicksal* att prövas: först genom en närstudie av kapitlet "Die Flucht" från början till slut, därefter i en undersökning av de bildelement som upprepas genom hela boken – träd, fönster och ljussken – och slutligen i en belysning av vissa element som inte behöver upprepas många gånger men som är signifikanta. Till dessa bildelement räknar jag djuren, maskerna och döden. Döden är både upprepande och signifikant. Avslutningsvis reflekterar jag över hur bilder i *Schicksal* förmedlar på olika sätt och vad som driver förloppet framåt.

Kapitel 16: "Die Flucht"

Kapitlet "Die Flucht" består av nio bildsidor. Blickperspektivet växlar hela tiden mellan dem som flyr och dem som jagar. I det föregående kapitlet har kvinnan i självförsvar, och för att rädda den puckelryggige (som i sin tur försökt skydda henne), slagit ihjäl förföraren med en yxa. Nu flyr hon från polisen och får hjälp av den puckelryggige. De flyr genom olika miljöer, ut på landet, med droska, tåg, till fots, och slutligen i rasande fart i en hästdroska. De fångas inte i detta kapitel, men de slutar heller inte att fly.

Sida ett:[148] Den första bilden i kapitlet (bild 10) har det minsta av *Schicksals* olika bildformat. (Ett litet format kan uppfattas som "längre bort", vilket gör att den följande scenen med poliserna och hunden kommer närmare betraktaren.) Centralt i bilden är en droska och en häst. Kusken bär hög hatt och i handen som är på väg att föras fram mot hästen håller han en piska. Hans cape flyger bakåt. Detta tillsammans med hästens öppna mun och lyfta ben visar hastigheten. Samtidigt ger bilden ett intryck av att allt är helt fast och fixerat, likt en mardröm där den sovande försöker fly men inte kan röra sig. Även droskans skugga fixerar och upplevs mer som ett träsk i vilken droskan fastnar än som en skugga i hög fart. Det

finns en spänning, en dragkamp mellan olika enheter – flykten och farten å ena sidan och orörligheten å den andra. Bredvid kusken, närmare betraktaren, står den puckelryggige mannen. Hans ena hand är höjd som för att mana på kusken och hästen. Bakom dem sitter kvinnan, hukande för att gömma sig. Hennes ansikte är dolt i händerna. Allt det som omger droskan är farligt och framstår som fixerat: skuggan efter droskan, skuggan i vilken den bakre mannen står, fönstrens mörker. I bakgrunden syns det som ekipaget vill fly till, till räddningen: landskapet med båtar som glider på vattnet, berget och bebyggelsen långt borta och omgivna av ljuset från himlen. Mellan de två delarna av hot och räddning finns ett stängsel – vi vet redan här att räddningen aldrig kan bli annat än en hägring.

Sida två: Nästa bild är dubbelt så bred som den föregående, men har samma höjd. Nu visas de jagande poliserna och deras hund. Dessa tre och ett vittne till flykten befinner sig i bildens centrum, men har sina ansikten vända bort från, eller dolda för, betraktaren. Den panik och desperation som de flyendes kroppar uppvisar i den förra bilden finns inte alls hos poliserna, som i stället framstår som lugna och behärskade. Den ena polisen har en käpp och den andra vilar sin kroppstyngd på höften. Bara hunden har bråttom. När vittnet pekar ut de flyendes riktning realiseras de potentiella hoten från föregående bild. En familj (mamma, pappa, barn) tittar i den riktning som vittnet pekar och tre personer lutar sig nyfiket ut genom två fönster. Riktningen skapar en spänning, en elastisk dynamik: polisernas riktning mot vittnet, vittnets och hundens riktning (tydligast av alla) i de flyendes riktning. Hunden tycks redan ha fått vittring. Två kvinnor i ett fönster riktar sig mot varandra och mot scenen med vittnet och poliserna, en tredje kvinna (i ett annat fönster) riktar sig mot vittnet eller ned mot gatan, en familj (som saknar anletsdrag) riktar sina kroppar både mot scenen med vittnet och i de flyendes riktning. Ytterligare en spänning i riktningarna är att scenen här pekar ut vägen åt höger medan de flyende i föregående bild flydde åt vänster. Riktningsskiftet beror på att betraktarblickens perspektiv är vänt: från de flyende till dem som jagar, förtydligat genom bildstorleken. I bildens högra hörn, över de mörka husen, syns en vit, fri himmel.

Sida tre: Perspektivet har flyttat tillbaka till den puckelryggige och kvinnan (bild 11). De sitter på ett tåg. Även här är kropparna påfallande uttrycksfulla. De fångar essensen av känslan och situationen, men blir

ändå inte stiliserade, utan igenkännbara. Det är kropparna som väcker känslan och empatin hos betraktaren. Kropparna uttrycker inte bara att den puckelryggige och kvinnan är i en desperat och riskfylld situation, utan de visar också på ensamheten för respektive kropp. De kommunicerar inte med varandra. De är, såsom man är i ångesten, helt isolerade, trots att de flyr tillsammans och sitter så nära att de rör varandra. Kanske lider de också helt olika kval: den puckelryggige över den väg han bestämt åt kvinnan och som nu, utan hans vilja, lett både honom och henne hit, och hon över den handling hon utfört. Den puckelryggige är i bildens centrum. Hans kropp är symmetriskt placerad, tyngden med underarmarna mot knäna, ansiktet koncentrerat riktat ned i golvet, händerna hårt knutna i kroppens mitt. Man kan se hur händerna vrider sig mot varandra. Det är med hjälp av händerna som känslorna får kontroll men också utlopp. Hans energi slutar i händerna. Kvinnan är sluten i sin kropp: benen ihop, armarna antingen tätt vid sidorna eller något bakåt, ansiktet vänt ut genom fönstret mot det helt vita bildfältet (där hennes energi slutar). Betraktaren kan inte se vad som finns utanför i det vita, lika lite som hen kan se något i det mörka fönstret i kapitlets första bild. Kvinnan är mer dold än den puckelryggige. Betraktaren ser varken hennes ansikte, händer eller fötter.

Den puckelryggige och kvinnan är vända åt olika håll, men de enas i hur de riktar sig mot de utskurna ytorna, mot ljuset, mot bildens vita fält: den puckelryggige mot det upplysta golvet, kvinnan mot fönstrets ljus. Här är rörelsen en annan än när de flyr i droskan. Personerna är stilla, utan försök till rörelse, men rör sig ändå genom tågets rörelse. Det finns ingenting annat att göra än att sitta stilla, vrida sina händer, blicka ut genom fönstret och låta tåget försöka rädda dem. De befinner sig här jämsides med bildytan, nära betraktaren. Deras kroppar upprättar en nära relation till betraktaren som med sin kropp nästan är där.

Sida fyra: Här fångas hela händelsen i en enda liten bild (bild 12). Scenen kan beskrivas som uppdelad genom fem horisontella linjer. Högst upp: molnet, som är mörkt ned mot de flyende och ljust upp mot skyn. Under detta: tåget, rälsräcket och bron. Under dessa: en flod med en båt. I egenskap av att vara ett fordon blir båten här också en tanke om flyktväg. Det visar sig vara riktigt, vilket förstärker uppfattningen att varje bild bär med sig en fortsättning. Om händelserna är ödet, kan inte kvinnan själv helt påverka de steg som tas. Båten uppenbarar sig och uppmanar ”Använd

mig!" likt föremålen i *Alice i underlandet* ("Ät mig! Drick mig!"). Samtidigt finns det även i detta en spänning. Är kvinnan en bricka i en förutbestämd berättelse vars början, nu och slut är inristade i varje bild? Varje kapitel och varje bild har en ansats till en handling mot något bättre. Ansatsen ger ett motstånd i bilderna mot det determinerade – som om det finns ett hopp.

Under båten och floden finns bilen med poliserna och vägräcket. De två räckena följer på varandra och bildar ett stängsel som löper genom hela bildytan. Även om tåget åkt förbi det i sin egen del av bilden så fångas det in bildligt genom stängslet. Också båten ligger inom polisens stängsel. Poliserna är vända mot tåget, och vi vet från förra bilden att kvinnans blick ut genom tågfönstret troligen riktas mot dem. Längst ned under polisernas bilddel springer hunden, som nästan har kommit i kapp tåget. Framför nosen syns en liten svart rörelse: vittringen. Samtliga skuggor sträcks ut ur bilden, framåt mot betraktaren.

Ytterligare en sak att iaktta är trädet. Det är det bildelement som bryter av linjerna eller uppdelningarna av bildrummet. Det sträcker sig från båtens bilddel till molnets, men utan att tillhöra någon av dem. Även om marken bredvid floden är på samma nivå som floden och båten så är den en egen del av bilden: bakgrund till polisernas del och förgrund till båtens. Den sträcker sig förbi molnets del och fortsätter utanför bildramen. Trädet är det enda i bilden som är vertikalt, och det enda som inte följer en rak linje. Likt flera andra träd i *Schicksal* lutar sig trädet över händelsen, som för att lyssna och iaktta utan att ingripa. Molnet kan vara dess bundsförvant här. De lutar eller sträcker sig mot varandra och över händelserna som om de viskar om det som sker.

Sida fem: Blickperspektivet är vänt till de flyende. I bildens centrum: en båt, och i båten den puckelryggige som ror och kvinnan, som återigen vänder sig bort men samtidigt vänder sig mot ljuset. Det vita i bilden (det karvade i blysnittet) är vattnet, himlen, åran, delar av båten, kvinnans ansikte. Det svarta (det orörda i blysnittet) är vattnet, himlen, båten, mannen. I landskapet är den vänstra delen av bilden ljus (solen på väg ned på himlen och i vattenspeglingen) och den högra delen svart. I båten är det tvärtom: kvinnan lyses upp och mannens gestalt är mörk. Det har att göra med att kontraster krävs för att gestalterna ska synas tydligt, men omger också kvinnan med en stämning. Detta kan kanske beskrivas som att hon

väljer bort eller ger upp sin tillvaro och vänder sig in i något annat (ett ljus, en försoning, ett uppgivande, ett avslöjande). Längst bort, bakom kullarna och helt svarta, syns konturerna av en bebyggelse. Den potentiella räddningen är alltid längst bort i bilden, tillgänglig i synfältet och i tanken men omöjlig att nå eftersom den i nästa bild återigen är längst bort. Också det liknar en mardröm, där den sovande jagar något som hela tiden försvinner.

Sida sex: Liksom i bilden med tåget och bilen syns här både de som flyr och de som jagar inom samma bildruta, men här i omvänt perspektiv. Poliserna och hunden är svarta konturer i bakgrunden. De vänder sig inte mot de flyende. Den puckelryggige och kvinnan ser däremot poliserna. De flyende gömmer sig mellan växtligheter: gräs och trädstammar. Den puckelryggige kikar fram bakom en stam. Längst ned i vänstra hörnet, som varken är polisernas eller de flyendes del av bildrummet, finns en skugga. Den liknar den puckelryggiges eller kvinnans kropp, men stämmer ändå inte med deras position och placering. Polisernas och hundens skuggor ligger, som i bilden med tåget och bilen, ut mot betraktaren, men den här skuggan är placerad något utanför bilden. Är det betraktarens egen skugga som har äntrat scenen? Eller det oundvikliga slutet – ödet – som inte går att hålla undan längre? Det är en skugga som inte har någon verklig kropp, som inte är en skugga av något, utan är sin egen.

Sida sju: Här visas samma scen men med omvänt perspektiv. Poliserna har fått syn på de flyende och pekar mot träden som är svarta och slutna. Betraktaren ser dock inte dem som flyr och delar därmed inte polisernas blick även om perspektivet är vänt. Det skiljer sig från föregående bild, då betraktaren ges den puckelryggiges blick, men stämmer överens genom att det är just den puckelryggiges och kvinnans blick som intas och upplevs av betraktaren. Detta förhållande gäller oavsett perspektiv i bilden. Den främre polisen och hunden är en enhet genom riktningen, intensiteten och de ljusa ytorna. Den bakre polisen står avslappnat rak med händerna i fickorna och befinner sig mer i skugga. Himlen är mörkare över den del där den puckelryggige och kvinnan gömmer sig och vit ovan poliserna och hunden. Mellan de två ”motståndarna” står ett träd. Trädet ser ut som en vakt vid sin post med vapnet i handen: en vakt som antingen skyddar rymlingarna från polisen eller vaktar dem som i ett fängelse. För det första alternativet talar att träden fungerat som ett gömställe för dem som flyr samt att den utsträckta grenen mot poliserna är som en stoppande hand.

Grenarna som sträcker sig mot de flyendes bildhalva är mörka och diffusa och flätas in i de övriga träden. Man kan också se trädet självt såsom fångat. Som om det skydd som kan förknippas med träden i övriga bilder inte gäller det här trädet. Det kan inte böja sig över scenen utan hålls upp med ett trädstöd.

Sida åtta: Här är perspektivet vänt igen (bild 13). Först ser det ut som om enbart den puckelryggige är avbildad. Kvinnan kan tänkas befinna sig bakom honom. I så fall delar betraktaren och kvinnan blickperspektiv och ser båda mot den puckelryggige och den mörka skogen. Har kvinnan backat så mycket från skeendet (gett upp?) att hon befinner sig utanför bilden? Här hamnar betraktaren i den puckelryggiges position. Men så syns en svag och tunn vit linje på den puckelryggiges rygg. Är det mannens puckel eller kan det vara kvinnans huvud? Det som först ser ut att vara en del av mannens underkropp blir då kvinnans axlar och rygg. Hennes kropp är placerad halvt utanför bilden, i betraktarens position, men hon är ändå kvar i skeendet. Bilden har nästan bara mörka ytor. Endast glimtar av kritvit himmel syns i bildens övre del mellan trädstammarna. Här är mörkret räddningen och ljuset hotet. Ljuset är i flera bilder båda dessa: räddning och försoning men samtidigt det som kan avslöja och fånga. Ljuset är sanningen, och synliggörandet av sanningen kan vara både positivt och negativt. Tre träd är avhuggna till stubbar. De övriga vinglar åt olika håll, som om de likt den puckelryggige spejar efter förföljarna. Den puckelryggiges kropp är stilla, spänd och tyst.

Sida nio: Hela kapitlet sluts samman i en helhet genom likheterna i den första och den sista bilden som båda visar de flyende i en droska dragen av en häst (bild 14). Likheterna lyfter också fram skillnaderna. Det här är kapitlets mest fartfyllda och dramatiska bild. Här agerar den puckelryggige själv kusk. Vagnen drar fram i en sådan fart att den är nära att välta (hjulen lyfter från marken). Hästen sträcker sin hals och sitt huvud mot vägen i fjärran och ser ut att le. Den puckelryggige är beredd med piskan och hans rockskört flyger i farten. Kvinnan lyfter sina armar som om hennes kropp är på väg att falla ut. Här är inte droskan fast som i en mardröm utan följer de flyendes vilja. Farten i ekipaget kontrasteras av den stilla floden, båten, blommorna och polisernas svarta siluetter vid flodräcket. Mittpunkten i bilden ligger mellan droskan och den stora skuggan under den. Är det ens en skugga? Kanske är det marken under gräset och vägen

som leder fram till bron? Som ett stup? Det kan vara båda delarna. Skuggan skiljer de svarta siluetterna från de flyende. Effekten kan jämföras med skuggan av droskan i första sidans bild, som framstår mer som ett träsk i vilket droskan fastnar. Här är det i stället en skugga i hög fart. Likt en stor fågel svävar den över landskapet, en förföljande ande som hinner i kapp de flyende och som samtidigt, som en bevingad häst, hjälper dem i flykten.

Det finns flera bildelement som ger hopp om att flykten ska lyckas: siluetterna som blickar ned i floden som om de tror att de flyende drunknat, den höga farten (inte som en mardröm), den ljusa vägen bort, det strålande, himmelska ljuset i horisonten och hästens segerlika uttryck. Samtidigt får likheterna mellan första och sista bilden också innebörden att ingenting ändå har hänt, att alla bilder dem emellan inte finns där för att driva på en berättelse utan för att föra betraktaren inte framåt (linjärt) i ett narrativ utan inåt i bilden och sig själv (två ändar av en linje). Påtagligt i hela kapitlet är kvinnans passivitet och den puckelryggiges aktivitet i flykten. Det är den puckelryggige som jagar på kusken, vrider sina händer, ror båten, spejar fram bakom trädstammen och så vidare. Även poliserna är aktiva på ett sätt som kvinnan saknar. Det är som om kvinnan hela tiden vet hur det ska gå och har en annan funktion med sin närvaro: inte att berätta i vanlig mening utan att väcka något hos betraktaren eller föra betraktaren djupare in mot en annan existentiell kunskap som handlar om en erfarenhet (det emotionella eller andliga).

Upprepningar

Schicksals upprepningar för fram berättelsen som en rytm, en dans eller som musik. Upprepningen finns i bildelement som återkommer relativt jämnt fördelat i berättelsen, men också i händelser som döden, som både är ett bildelement (döda kroppar och symboler för döden) och händelser (karaktärer dör) Upprepning och rytm har också med galleriet av karaktärer att göra. Vissa återkommer genom flödet, som om den kvinnliga huvudrollen inte kan undkomma dem. Med undantag av den puckelryggige dör alla karaktärer som presenteras med en kapitelrubrik: fadern, modern, försäljaren/förföraren, barnet, kärleken och skräddaren. Andra återkommer som onda andar som hon inte kan bli kvitt: förföraren, kvinnan i hatt,

kopplerskan och den puckelryggige. Karaktärerna som återkommer genom flödet är något mer än sina egna personer. De är oundvikliga delar av kvinnans liv. Samtliga karaktärer symboliserar moraliska värden, dygder, laster eller synder: fadern (drinkaren), modern (dygden/fliten), förföraren (synden), barnet (oskulden), kärleken (livet/godhet), skräddaren (plikten) och kopplerskan (fördärvet). Romanens huvudperson, kvinnan, är det tomma sållet som fylls av de andra.

Träd

Den sista bilden i *Schicksals* tredje kapitel, ”Die Mutter”, har en liten bild som visar kvinnan på väg bort från kyrkogården (bild 15). Nu är båda hennes föräldrar begravda. Kvinnan är placerad längst ned i bilden. Längst upp står tre svarta träd. Hennes kropp fortsätter utanför bildrutans nedre kant, och trädens kronor fortsätter ovanför bildrutans övre kant. Trädens grenar sträcks ut som armar, som om de håller i varandra eller vinkar farväl till kvinnan. De bildar också ett stängsel som tycks markera att kvinnan måste gå åt det andra hållet. På andra sidan kyrkogården finns ett verkligt stängsel där dörren, genom vilken kvinnan har gått ut, är öppen. Mellan träden syns gravstenarnas kors och mellan korsen ytterligare en form. Är det en tredje sten som ännu inte fått sitt kors, men som väntar på kvinnans död? I så fall står träden beredda med vetskapen om vad som ska hända. De är vittnen men bär också på den erfarenhet som kvinnan (och betraktaren) ska få. Antalet grenar, gravar (både markerade på marken framför korsen och i gravstenarna) och galler i stängslet är tre och detsamma som antalet medlemmar i kvinnans familj, fadern, modern och kvinnan, och även samma som i treenighetens fader, son och heliga ande.

I bokens femte kapitel, ”Der Reisende”, förförs kvinnan av en resande försäljare. Bilderna som skildrar uppvaktningen, förförelsen och scenen efteråt (kapitlets fjärde, femte, sjätte och sjunde sida) visar träd som på varje sida ändrar karaktär. Det är olika träd för varje bild, men förändringen kan ses som förändringen för själva symbolen *träd*. Först är stammen stadig och trädet lutar mot kvinnan, som vänder sin kropp och sitt ansikte mot trädet och sin rygg mot mannen. Sedan vänder sig kvinnan om och slår följe med mannen. Bakom henne står ett smalt träd med några få, små grenar. Dessa sträcker sig halvt mot kvinnan, som om de förgäves försöker stoppa henne. Under förförelsen syns varken kvinnan eller försäljaren. Central är i stället

kvinnans get som bräker mot himlen och mot ett stort svart träd (bild 16). Trädet är, trots sin tjocklek, separerat från skeendet genom en linje som visar konturen av den kulle som geten står på. Genom getens aktion kommer trädet ändå i kontakt med scenen. I den följande bilden ligger kvinnan på mage med ansiktet begravt i händerna (bild 17). Bredvid henne sitter försäljaren. Han gör inte längre något försök att ställa sig in. Över kvinnans huvud hänger grenar ned. Det ser ut som att grenarna och bladen vill trösta och övervaka. Mellan grenarna och kvinnans huvud strålar ljuset.

I bilden som skildrar kvinnan efter barnamordet, är trädens närvaro påfallande (bild 2). Träden i mörkret tröstar och vakar – särskilt trädet som kvinnan omfamnar. Trädet utan blad, som förenar vattnet med himlen, pekar ut barnets linje från döden till himlen och ljuset. Granen i bakgrunden bevittnar barnets öde och pekar också det mot himlen. Trädet som kvinnan omfamnar förstärker hennes känsla av förtvivlan. Betraktaren kan genom den kroppsliga igenkänningen av kvinnans kropp mot trädets yta nå in i kvinnans roll.

När kvinnan har fängslats för barnamordet visas fängelset utifrån. En vakt patrullerar utanför muren. Bakom muren (hos kvinnan som inte syns) tornar en trädkrona upp, svart och diffus i konturerna. Det ser ut som om det är en skugga av ett träd som står utanför muren. Men det är ingen skugga, eftersom den då skulle fortsätta på murens utsida, utan återigen en skugga som inte är en skugga. På så vis befinner sig trädet både innanför och utanför muren, och till och med så långt ut som hos betraktaren, likt skuggan i bild 14 i kapitlet ”Die Flucht”.

När den puckelryggige går med begravningskransen på armen i bokens sista bild (undantagen epilogbilden) skymtar två träd bakom muren liknande dem som finns på kyrkogården i bilden när kvinnan lämnar föräldrarnas grav (bild 18). Träden saknar blad och tycks ha väntat på henne alltsedan föräldrarnas död.

Träden har olika funktioner men är alltid på kvinnans sida. De kan förstärka en stämning, vittna om en händelse eller utgöra skydd för, och omtanke om, kvinnan. Trädet är det icke-mänskliga element som står närmast henne. Det följer hennes öde och delar med sig av sin stabilitet och sitt vara.

Fönster

Scenen då tre män drar upp den döda bebiskroppen ur floden bevittnas av allt annat animerat (bild 1). Det finns ingen skillnad mellan männens bevittnande å ena sidan och "fönsterögonens", de runda hjulens eller de lutande granarnas å den andra. Samtliga är koncentrerade och tysta med vördnad för barnet och i förskräckelse inför tragedin. De mörka fönstren är här vittnen i sig och man undrar inte, som i bilden när kvinnan och mannen flyr, vem som kan befinna sig inne i mörkret. Samtliga vittnen är besjälade och genom att se händelsen och barnet sker ett erkännande av något.

När kvinnan släpps ur fängelset i kapitlet "Der Bucklige" plockas hon upp av den puckelryggige mannen på gatan och förs senare av honom till en bordell. I bilden där han träffar henne finns ett fönster där persiennen tycks ha fastnat på ena sidan (bild 19). Högst upp i fönstret, över persiennen, sitter en draperad gardin. Fönstret blir till en solfjäder eller ett halvt slutet ögonlock – en förförisk blinkning. Antydningarna syftar framåt till den plats och sysselsättning mannen för kvinnan till. Planteringar av detta slag, liksom med båten i kapitlet om flykten, stämmer med berättelsens form.

Fönstret är en metafor för hur blicken kommer in utifrån. Det kan vara från betraktaren utanför bilden eller från något i bildvärlden som är utanför fönstret och kan dela betraktarens blick, bli ögon, ett vittne till händelsen. Det kan också representera potentiella hot, förstärka stämningar, markera instängdhet (gallerförsett) och vara en bild av det onåbara ljuset utanför. Fönster visade inifrån skildras inte som blickar på samma sätt som fönster utifrån, men de är medel eller gränser till att vara utanför eller innanför. De förra är förstärkningar av känslan medan de senare är som besjälade vittnen. Kvinnan tittar ut genom ett fönster när hon är jagad (två tillfällen). Ljus strålar in genom fönster när situationen inomhus är hopplös och mörk. Ljuset är då så starkt att det enbart är en vit yta men det når – med ett undantag – aldrig kvinnan.

Första gången ljuset strömmar in (utan att nå henne) är redan i första kapitlets tredje bild, när modern efter förlossningen ligger i sin säng. Ljuset belyser moderns kropp, den del av kroppen som burit och fött fram barnet, medan ansiktet befinner sig i mörker. Likaså är bebisen i mörker, men väggen bakom modern är upplyst. Liksom himlarnas ljus i exteriö-

rerna är lockande men oåtkomliga, är ljuset från fönstret oåtkomligt för kropparna i rummen.

I tredje kapitlet, ”Die Mutter”, syns i första bilden moderns och flickans hem med ett snett fönster i det sluttande taket. Modern och flickan befinner sig så långt bort som det går att komma från fönstret och dess ljus. Deras armar är knutna runt kropparna (flickans mellan de ihopknipna benen) och deras ansikten (utan ansiktsdrag) riktade nedåt. Nedanför fönstret står en säng som ljuset träffar. Fönstret och det ljus fönstret ger på golvet och på det lilla bordet är det enda i bilden som är helt vitt, alltså skuret av konstnärens hand. Nästa gång samma fönster visas är på fjärde sidan i samma kapitel, där vi ser modern ligga utsliten i sängen efter ännu en hård dag av arbete. Vinkeln är nu en annan, som om betraktaren sitter där modern och flickan satt i kapitlets första bild. Nu ser man att fönstret inte är placerat rakt ovanför sängen som det såg ut i förra bilden, utan en bit till höger om sängen. Det betyder dels att modern inte kan titta ut genom fönstret, dels att ljuset inte når henne. Precis intill sängen skärs ljuset av. I den här bilden strålar ljuset ännu starkare, men moderns bakgrund är kolsvart. I kapitlets näst sista bild befinner sig kvinnan återigen i rummets bakgrund. Även här börjar och slutar kapitlet på samma sätt. Skillnaderna mot den första bilden är att kvinnan i den sista är ensam i hörnet. I förgrunden står moderns kista, på vilken ljuset från fönstret (som inte syns men som vi vet är där genom den första bilden) strålar. Stolen skapar en skugga som likt en pil pekar ut fortsättningen. Även hon, kvinnan, kommer att sluta i kistan. Liksom i kapitlets sista bild (kyrkogården) pekar bilden med kvinnan och moderns kista fram mot kvinnans död. Det är bara som död man kan nås av ljuset. Ljuset når barnet i floden, modern i kistan och kvinnan när hon störtar mot döden i bokens sista kapitel. Undantaget är ljuset som når kvinnan i bokens enda hoppingivande delar i kapitlet ”Die Liebe”.

I den näst sista bilden i kapitel 14, ”Die Last”, sitter kvinnan vid ett fönster med huvudet sänkt i armarna på fönsterbrädet (bild 20). Det är ett av sex fönster där en exteriör syns, jämfört med tjugoen fönster med bara en svart eller vit yta. Rummet ligger helt i mörker, solen är antingen på väg upp eller på väg ned bakom hustaken. Husfasadernas fönster är riktade in mot kvinnan i rummet. Fönsterblickarna är hårdare här än i andra bilder: svarta, enade och med hustaken som arga ögonbryn. Kvinnan har lämnat

sin man skräddaren som hon aldrig älskat, för förföraren, och skräddaren hänger sig i sin förtvivlan. Förföraren utnyttjar och misshandlar kvinnan, men hon har ingen annan att vända sig till. Hennes öde är inte bara ett verk av makterna, utan också ett resultat av hennes egna val. Fönstrens blickar är en (själv)anklagelse över de val hon gjort och är inte bara passiva utan medspelande vittnen.

Om bilden med kvinnan begravd i sina armar är en bild utan hopp så är bilden på sjätte sidan i kapitel 8, ”Die Liebe”, en bild utan förtvivlan (bild 21). På en fönsterbräda i ett rum med öppet fönster står en blomma som dök upp första gången när kvinnan mötte mannen hon älskar (sida tre i samma kapitel). Utanför syns hustak (men inga fönster) och en vit himmel. I bildens högra förgrund står kvinnan böjd över spisen och lagar till något i en kastrull. I rummets vänstra hörn sitter mannen i en soffa och väntar på maten. Bordet är dukat för två. Det öppna fönstret med miljön utanför visar hur kvinnan nu äntligen är en del av livet och av världen på samma villkor som andra. Det här är ett av enbart två öppna fönster i hela boken. Om det här öppna fönstret är livet, så är det andra döden.

Polisens jakt slutar med att kvinnan kastar sig ut genom ett fönster (bild 22). Efter att i alla rum (undantaget det i ”Die Liebe”) antingen ha stängts ute från ljuset utanför eller varit utsatt för hotet om förföljelse utifrån, sluts hon nu samman med ljuset. Polisernas skott har ännu inte nått fram till hennes kropp, men om hon inte faller ut kommer de att träffa henne. Döden är oundviklig. Ändå är det viktigt att slutet kommer genom kvinnans aktiva handling att kasta sig mot den vita himlen, och inte när hon skjuts ihjäl av poliserna i den mörka kammaren. Ljus genom fönster har följt henne genom bilderna, och nu sluts cirkeln. I den efterföljande bilden är svarta fönster återigen vittnen. Människor samlas runt kvinnans döda kropp. Kroppen syns inte i bild, bara folkmassan runt henne är synlig. Människorna pekar, tittar upp mot fönstret, tittar ned på kvinnan. Framför åskådarna står de två poliserna och hunden. Den ena polisen tänder en cigarett, den andra håller en näsduk över sin panna. Deras arbete är slut. Husen med sina svarta fönster står raka och stadiga i bakgrunden och iakttar utan att agera. Återigen vittnen.

Himlar och ljus

Himlarna med solens olika lägen är en annan upprepning av bildelement. Ibland är himlen bara himmel, en del av en stads- eller landskapsbild utan någon mer betydelse än övriga delar. I andra fall tar himlen och solljuset över och betyder något utöver att vara bara en himmel eller en sol. Jag räknar till elva sådana himlar.

Den första sidan i *Schicksals* första kapitel, ”Kindheit”, visar ljusskenet bakom en grupp hus. Skenet liknar strålkastarljus mer än solljus och kan vara teaterljus för den föreställning som nu ska börja eller sökljus efter någon som försöker undkomma. Nästa gång himlen är central för bildbetydelsen är på sjätte sidan i femte kapitlet, ”Der Reisende” (se ovan under rubriken ”Träd”), där kvinnans get bräker mot himlen (bild 16). Getens svarta huvud med den öppna munnen kontrasteras mot det vita ljuset. Solen är på väg ned bakom kullarna och geten ser ut att ropa i förtvivlan mot skyn. Från den helt vita solen strålar ljuset upp över himlen. På andra sidan står det svarta trädet. Trädet och geten håller ljuset mellan sina svarta kroppar. De riktar sig inte mot det som sker mellan kvinnan och försäljaren utan vänder sig bort och mot ljuset. Det finns inget de kan göra annat än att uttrycka känslor över det som sker. I stället för att bevittna detta så fördjupar de en känsla.

Nästa betydelsebärande himmel finns i bilden där kvinnan har lämnat sängen med bebisen. Bergstopparna utanför fönstret är svarta framför det starkt vita ljusskenet: en sol på väg upp som kvinnan måste hinna före. Samma himmel och ljus upprepas i bilden direkt efter där ljuset inte träffar kvinnan, som sitter mellan trädstammarna, men däremot floden som barnet ligger i (bild 2). Träden gömmer och himlen avslöjar.

I kapitlet ”Die Liebe” är ljuset och himlen medspelare i flera scener. Mannen som blir kvinnans kärlek kommer för att laga en taklampa på bordellen där hon arbetar. Han tänder ljuset in i hennes liv. I kapitlets sista bild sitter mannen och kvinnan på en parkbänk. Hon lutar sitt huvud mot hans axel eller bröst. Ljuset faller på deras kroppar. Mellan paret och himlen finns ett staket. Även här finns alltså en gräns mellan ljuset – på den delen finns också fågeln och bergen – och kvinnan. Nu i stunden når ljuset henne, men hon är ändå utestängd från det. En vidare utredning av ”Die Liebe” kommer i nästa kapitel.

Djur

Det finns fyra slags djur i *Schicksal*: get, häst, hund och fågel (förutom en bild från en bondgård med några kor och gäss). Djuren har sinsemellan olika betydelser, men de har också en mellanposition som grupp gentemot å ena sidan människorna och å andra sidan andra bevittnande föremål. De befinner sig just på gränsen mellan att agera i handlingen genom att representera, uttrycka och förmedla karaktärernas känslor och att vara passiva betraktare på så vis att de inte kan ändra handlingen hur mycket de än försöker. Djuren är budbärare. Denna observation förstärks av att det är djuren och inte människorna som har något som liknar ett talat språk. Människornas munnar är stängda, men geten bräker, hunden skäller, hästen gnäggar och fågeln kvittrar. Det här innebär att ljudet har en funktion samtidigt som ingen förmedling sker genom mänskligt tal. Det är med andra ord bara varelser med ordlöst språk som får "tala". Detta kan förstås som ett sökande efter ett annat språk, eller som att det mänskliga språket inte längre har någon funktion.

Geten

Geten finns med i fyra av tio bilder i *Schicksals* femte kapitel, "Der Reisende", och i fjärde kapitlets sista bild där kvinnan går med tre getter på bondgården. Att geten fungerar som en symbol är tydligt. Den har ingen funktion i berättelsen eller för scenerierna, och försäljaren verkar inte ens lägga märke till att kvinnan hela tiden har den med sig i ett rep (som om den bara syns för betraktaren och kvinnan). Vid sidan av trädet är geten ensam när den bräker över förförelsen, och när försäljaren har lämnat kvinnan i sorg och skam är det runt getens hals hon kastar sig (bild 23) likt hur hon omfamnar trädet när hon dränkt sitt barn.

Geten bär med sig mycket symbolik i folktro och religion. Den har symboliskt förknippats med fruktbarhet, potens och det ohämmade. För att människor under medeltiden skulle minnas dödssynderna förknippades var och en av dem med ett välkänt djur. Geten blev då en symbol för lust. Associationer till det utsvävande och otyglade utgjorde troligen grunden till att djävulen ofta gestaltats med horn och bockfötter. För kvinnans öde kan också getens roll som försoningsoffer i Tredje Mosebok i Bibeln, där bocken får bära människans synder, vara relevant.[149] Geten är bunden i

varje bild och följer kvinnan på hennes väg ned i felbeslut, skam och oönskad graviditet (synd och fruktbarhet). Speciellt de två bilderna där geten är ensam respektive där kvinnan omfamnar den, bär djuret människans olycka och skuld.

Samtidigt är geten, till skillnad från kvinnan, himmelsk eller gudomlig genom att den når ljuset och omges av ljus. Liksom träden vet och förstår geten mer än människorna, men den har en något annorlunda roll. I scenen där geten bräker mot himlen står försäljarens väska bredvid (bild 16). Intill den är en påle nedstucken i marken och på den hänger försäljarens hatt. Runt pålen är ett rep knutet vars andra ände är bunden runt getens hals. Geten är alltså fast på sin plats, men den sträcker sig ändå in i ljuset. Som symbol för djävulen visar den, genom sin närvaro, att kvinnans val kommer att vara det felaktiga. Men med sin förening med ljuset är den inte helt entydig i sin symbolik. När beslutet är taget besjunger eller begråter geten valet, och efteråt finns den med som en tyst tröst i hopplösheten. Med de tre getterna som omger kvinnan i bilden som föregår ”Der Reisende” förebådas djävulens handling.

Vid sidan av alla dessa symboliska betydelser är geten samtidigt en ”vanlig” get precis som bilden visar. I den rollen är den en levande varelse som står på kvinnans sida. Geten i det här sociala sammanhanget är också den fattigas resurs för överlevnad eftersom den ger mat. Trots ett tvivelaktigt symboliskt bagage har den på något sätt blivit en get igen, som sällskap, värmekälla, näringskälla – och tröst.

Hästen

Hästen och hunden deltar i orsaksförloppet. De används av människorna som redskap. I verkligheten, utanför boken, är de också husdjur som genom historien varit människans närmaste följeslagare. Inte minst därför fungerar de som en länk mellan innehållet och människan utanför boken. Det finns sammantaget tio bilder som, var och en, visar en eller två hästar.

När fadern blir påkörd syns en skuggad häst med en svart vagn i bakgrunden, likt en begravningsvagn. Vid branden i familjens hus drar två svarta hästar brandkårens vagn till porten. På bondgården står en ljus häst bland andra djur och människor. I scenen på cirkusen balanserar ryttarinnan på en svart häst. I den efterföljande bilden syns en svart siluett av en häst framför det som liknar en bioduk. När kvinnan följer med förföraren

och lämnar sin man skräddaren drar ett svart ekipage förbi. Då kvinnan och förföraren befinner sig ute för att finna arbete till kvinnan ramar två svarta hästar in paret, ovan och under. Det ser ut som att förföraren pekar på den övre svarta hästen med vagnen när han pekar ut restaurangen. Under flykten används två hästar, båda ljust grå, alternativt ljusa men skuggade. De två hästarna som drar kvinnans begravningsvagn i bokens sista kapitel är grå.

Ser man hästens väg på det här utklippta sättet är det tydligt att den svarta hästen förebådar död, alternativt varningar för ”vägen utför”, och att den ljusa hästen betyder något annat som har med frihet och motstånd att göra. Ingen häst är dock helt vit. Det finns alltid linjer över kroppen som antingen kan förstås som skuggor eller som hästens färg. De allra ljusaste hästarna är de som inleder och avslutar kapitlet ”Die Flucht”.

Hästen är en symbol för frihet och styrka, men också för liv och död eller gott och ont, beroende på hästens färg och vem hästen är riddjur åt. Hästen som symbol har starka förankringar inom olika mytologiska föreställningar, och på motsvarande sätt kan skilda mytologier appliceras på hästarna i *Schicksal*. Exempelvis kan den ljusa hästen med de skugglika vingarna i sista bilden i kapitlet ”Die Flucht” liknas vid en Pegasus. Men den kan också ses som Arvaker och Allsvinn ur den nordiska mytologin. Dessa två drog solvagnen över himlen och jagades ständigt av ulven Skoll (passande med schäfern som jagar dem). En annan mytologisk koppling till *Schicksals* hästar är dödsguden Hades i den grekiska mytologin som färdas i en svart vagn dragen av svarta hästar. Hades rike vaktas av en trehövdad hund som skulle påminna om att det inte fanns någon väg tillbaka för den som hade inträtt i dödsriket. Det svarta ekipaget liknar också en begravningsvagn.

Viktigare än olika mytologiska förlagor är dock att se till hästens funktioner i *Schicksal*. Hästen är både en symbol för döden och ett medel till flykt och räddning. På första och sista sidan i kapitlet ”Die Flucht” har hästen samma uttryck och position: springande med grinande mun och med piskan över huvudet. I den sista bilden är hästen ljus men i den första mer svårdefinierad. Den är inte svart, möjligen grå, men den kan också vara vit och skuggas av den omgivande staden.

I flera fall är en svart häst med på den bild som föregår en bild där döden slagit till, som i fallen med pappan, mamman och skräddaren. De två

hästarna som drar begravningsvagnen med kvinnans kropp är grå. Hennes begravning skiljer sig därmed från de övriga. I delarna då kvinnan är i par med förföraren, det vill säga i den relation som leder till att skräddaren hänger sig och att kvinnan slår ihjäl förföraren, är hästarna svarta. Den svarta hästen syns på de platser de besöker – cirkus, bio, staden och restaurangen – som ett varsel eller som en varning till kvinnan. Mannen pekar till och med ut hästen i en av bilderna. I bilden framför bioduken är hästen central. Den står stadigt med sin ryttare som framstår som en polis eller en militär. Ett par som kan förstås som kvinnan och förföraren står längst ned i vänstra hörnet, snett bakom hästen. Häst och ryttare är helt riktade mot filmduken. På så vis riktas även betraktarens blick åt samma håll. Vad visas där som är så viktigt? Det är som en siluett av stad, av hus, men också av kroppar. De tre lamporna lyser upp skärmen och ringar in både den och hästen med ryttare.

Hunden

I *Schicksal* uppträder en och samma hund i flera bilder. Det är de civilklädda polisernas hund. Den fungerar som deras förstärkning och redskap och uppträder alltså aldrig utan dem. Det faktum att samma poliser återkommer ger intryck av en föreställning (dans eller teater) där rollerna *polis* och *detektiv* har tilldelats just dessa två män.

Hunden är med för första gången när mannen som kvinnan älskar har mördats och ligger död på trottoaren. Hundens och polisernas inträde kan här ses som en av de planteringar som nämns ovan. Nästa gång hunden är med är i slutet av det femtonde kapitlet, ”Das Verbrechen”, efter att kvinnan har slagit ihjäl förföraren. Poliserna visas till brottsplatsen. Hunden har sträckt koppel och är tydligt riktad mot huset där brottet skett. I nästa bild ser man den döda kroppen. Poliserna fotograferar den medan hunden står stilla tätt mot den ena polisens kropp. Den drar inte mot kroppen utan tittar, likt de övriga, på den döde.

I resterande två kapitel, ”Die Flucht” och ”Das Ende”, ger hunden en antydan om polisernas vilja och riktning. De känslor som de känslokallt professionella och noggranna poliserna inte uppvisar finns i hundens kropp. Den drar i kopplet, vittrar och springer mot de flyende. När poliserna och hunden till slut når fram till dörren som kvinnan gömmer sig bakom ställer sig hunden på bakbenen och håller framtassarna mot dörren. Svansen

är lyft i exaltation. I kapitlets sista bild springer hunden mot kvinnan samtidigt som poliserna skjuter i samma riktning (bild 22). Kvinnans språng ut genom fönstret är en flykt undan både kulorna och hunden. När kvinnan ligger död på trottoaren, omgiven av folkhopen, är poliserna och hunden de enda som inte står vända mot den döda. Nu är dock inte hunden en förlängning av poliserna. Den är riktad mot huset medan poliserna är riktade mot varandra, och den är också fortsatt aktiv på ett sätt som poliserna inte är, med huvudet uppsträckt och munnen öppen. Polisernas huvuden är nedsänkta mot varandra, och en av dem tänder en cigarett som en markering av att jobbet är avslutat. Hundens känslor och hets fortsätter när händelseförloppet egentligen är slut. Dess ivriga jakt saknar mening eftersom den saknar mål.

De traditionellt positiva symboliska betydelserna hos hunden, som trofasthet och mod, är svåra att se i *Schicksal*. Hunden kan visserligen också förknippas med djävulen. I sägnen om Faust uppträder djävulen i hundgestalt. Hunden i *Schicksal* är dock inte heller en självklart ond figur, utan snarare en oreflekterat känslostyrd driftvarelse som jagar det den uppmanas till och vars enda vilja är att jaga och utföra sitt uppdrag, oavsett mot vem eller varför jakten sker. Likt hästen och geten är hunden en förmedlare och fördjupare av känslor, men till skillnad från dem gestaltar den instinkt och drift mer än nyanserade känslor. Den är inte på kvinnans sida och den fördjupar aldrig hennes inre, utan i stället den hets och drift som jagar henne.

Det är av betydelse att hunden i *Schicksal* är en schäfer. Schäfern är en tysk hundras som avlades fram under 1800-talets slut.[150] Den hade en viktig uppgift som rapport- och räddningshund under första världskriget och kan därmed representera både nationen Tyskland och krigets våld. Adolf Hitler hade många schäferhundar under sin levnad, varav flera redan på 1920-talet. Huruvida den tanken fanns hos Nückel när han gjorde *Schicksal* är omöjligt att veta, och det har heller ingen större betydelse när man tillägnar sig boken.

Fågeln

Fåglarna kan, likt hunden, uppfattas som en och samma varelse i olika situationer och med skilda stämningslägen. Samtliga bilder med fåglar är vad jag skulle benämna som stämningsbilder De för inte handlingen fram-

åt utan befäster en stämning eller en känsla. Fågeln finns med i tre bilder i olika kapitel och med helt skilda känslouttryck eller stämningar.

På en parkbänk sitter kvinnan och hennes kärlek med armarna om varandra (bild 24). Solens strålar lyser fram bakom de mörka bergstopparna (tre till antalet, precis som i bilden där barnet dränks). I förgrunden i bildens högra del står ett träd. På den gren som pekar mot ljuset och solen sitter en fågel med huvudet höjt mot ljuset. Fågeln är det objekt som befinner sig närmast betraktaren. Genom dess uttryck kan betraktaren ta in scenen. Fågeln besjunger kärleksparet likt hur geten i kapitlet ”Der Reisende” bräker under förförelsen, men här är sorgesången utbytt mot glädje. Geten och fågeln är båda riktade åt vänster, mot det strålande ljuset på himlen. Båda lyfter sina huvuden på samma sätt mot ljuset. Fågeln är fri och kärleksparet finns med, medan geten är bunden (repet sträcks ut) och paret i den bilden är dolt för betraktaren. Den tydligaste skillnaden ligger i detta: att den ena är bunden och den andra är fri.

I kapitlet ”Der Verführer” sitter kvinnan vid ett bord. Framför henne på bordsskivan sitter den lilla fågeln. Kvinnan och fågeln är riktade mot varandra. Kvinnans ena hand vilar på bordet, med ett finger något utsträckt mot fågeln, och hennes huvud vilar i den andra handen. Fågeln står uppsträckt, väntande. Kvinnan är i valet mellan de två männen: den trygga maken som hon inte älskar eller den farliga förföraren som lockar henne, men som oundvikligt leder henne in i fördärvet. Fågeln bär valet i sin kropp genom att den inväntar ett beslut. Kvinnans ambivalens manifesteras i fågelkroppen. Även här är fågeln det objekt som är närmast betraktaren, men i samma linje finns också ett annat objekt: en fågelbur. Luckan är öppen. Fågeln är lusten och den förbjudna tanken som blivit fri. I ”Die Liebe” var den helt fri, sjungande i trädet, men sedan har den stängts in i en bur för att nu försiktigt komma fram, lockad av kvinnans fingerrörelse, varken sjungande, flygande eller i sin naturliga miljö (trädet, utomhus). Fågeln, kvinnan och betraktaren befinner sig i skedet före beslutet och ingen vet helt säkert – även om man ändå vet – om den kommer att få flyga fritt igen.

Fågeln är det djur som tydligast fungerar som en symbol för kvinnan. När hon tvekar står fågeln stilla på bordet framför henne, och när hon är fri i sin kärlek sitter den högst upp i trädet och sjunger ut över himlen. I epilogen ligger fågeln död.[151] Bara ett tjockt streck ligger då under bilden.

Bilden består bara av fågelns kropp, kroppens skugga och det svarta strecket. Munnen är öppen, benen spretar och pekar uppåt, klorna likaså. Kroppens uttryck, munnen, benen och den rundade magen bär, trots sin enkelhet (eller kanske tack vare den), ett starkt och känslomässigt vittnesbörd. Bilden av fågeln ger *Schicksal* och kvinnan ett oåterkalleligt sorgligt slut.

Masker

I *Schicksals* femtonde kapitel, "Das Verbrechen", förekommer flera bilder med masker och utklädningar. Men redan när förföraren nästlar sig in i kvinnans och skräddarens liv i det tolfte kapitlet, "Der Verführer", uppträder det första maskbeklädda ansiktet. Det är i bilden som visar de tre innan de går in i ett cirkustält tillsammans för att se en föreställning (bild 3). En kortväxt figur håller upp ett skynke för att visa dem in. Skenet inifrån ger en helt vit yta: ett ljus som lockar men som också gömmer det som förebådar händelserna. Inne bland publiken, i bilden efter, visas den puckelryggige och kvinnan i hatt, som båda är förebud om vägen till fördärvet. En person med mask, som döljer sin identitet och sitt uppsåt, representerar opålitlighet och en lögn. Av de tre i sällskapet är det bara förföraren som riktar sitt ansikte mot den maskförsedda. Han vet vad masken innebär. De andra två riktar sina ansikten nedåt framåt.

Nästa gång en mask finns med är alltså på första sidan i det femtonde kapitlet, "Das Verbrechen". Vid det laget har skräddaren hängt sig och kvinnan lever med förföraren. Denne berusar sig med sina vänner och slår kvinnan när han kommer hem. Kvinnan arbetar hårt på restaurangen och gråter över sitt öde. Bilden föreställer Harlekin-Pierrot som jag diskuterat under rubriken "Commedia dell'arte" ovan (bild 9). Harlekin och Pierrot är rivaler, där den stilige och smidige förföraren Harlekin lurar den godtrogne Pierrot och förför hans kvinna. Bara inom denne karaktär kan alltså valet eller kampen mellan omoral och dygd, eller mellan ondska och godhet, tolkas in.

Karaktären Harlekins betydelse kan utredas ytterligare. Det signifikanta med Harlekin är hans ambivalens. Han representerar både högt och lågt, godhet och illvilja, och han befinner sig både i centrum och i periferi. Ursprunget för Harlekins namn har diskuterats. En tidig (möjligen den

förste) Harlekin, skådespelaren Tristano Martinelli (1553–1630), sägs ha döpt sin karaktär efter en figur i Dantes *Divina Commedia*.[152] Alichino heter en av de tio djävlarna som följer Dante och Vergilius till helvetet – ett namn som också kan härledas till mer folkliga traditioner där diverse djävuls- och demonkaraktärer kan heta ”Hellequin” och ”Arlequin”.[153] Redan namnet på denna karaktär är en blandning av finkultur och folklighet.

Commedia dell'arte-skådespelaren Michele Bottini diskuterar denna dubbelhet i relation till den medeltida kyrkan. Kyrkan använde sig av bilder och religiösa passionsdramer för att undervisa den illitterata massan om kristendomen. Då människan enligt Bibeln var skapad efter guds avbild visas änglar och gud i dessa gestaltningar som människor, utan masker, medan demoner och djävlar som inte har mänskligt utseende bär mask.[154] I commedia dell'arte blir denna uppdelning mellan goda och onda komplicerad då det är tjänarna som bär mask och de högre stånden som inte gör det, alltmedan tjänarna driver på historien och utgör de karaktärer som publiken identifierar sig med. Kampen mellan ont och gott blir i stället en kamp mellan tjänare och herrefolk. Harlekin skapas av en blandning av dem som stod lägst i rang i samhället och av djävlar ur sagor, skådespel, myter och böcker. Han blir en revolutionsfigur som är massornas hjälte. Han tillhör det socialt lägsta skiktet och samtidigt har han förmåga att vända på alla hierarkier. Bottini beskriver det som att Harlekin erbjuder både en identifikation och ett hopp: ”a hope of revolution as Arlecchino operates his small revolutions and subversions on the stage”.[155]

Harlekinkaraktären stod till en början utanför handlingen. Ofta var han placerad bakom den utspelade scenen och betraktade det som hände. Med ökad popularitet blev han en mer och mer central karaktär, men han behöll ändå sin säregna ställning som länk till publiken och som observatör.[156] I *Schicksal* rör han sig mellan positionerna framme vid scenkanten och som betraktare längst bak i bildrummet. *Schicksals* Harlekin-Pierrot har tappat all vigör. Hans dräkt spänner över den stora magen. Ändå är han inte helt overksam. Tummen pekar mot ansiktet och masken och resten av handen in mot kroppen, som om han visar betraktaren sin betydelse och också rörelsen inåt.

Harlekin-Pierrot står bakom en vägg nära betraktaren. Runt hörnet finns en trappa, och i rummet trappan leder till pågår en fest. Man ser girlander i taket och en folkhop som dansar och rör sig, och på trappsteget

sitter en man och en kvinna och vänslas. Genom att placera denna gestalt på första bilden, i förgrunden, riktad mot betraktaren, blir masken, utklädningen och anspelningarna på Harlekin och Pierrot centrala för hela kapitlet.

I bilden efter står förföraren tillsammans med den puckelryggige framför kopplerskan. Den puckelryggige har en mask för ansiktet, men vi känner igenom honom ändå på rocken och den något kutade ryggen. Över lag är ansiktena i *Schicksal* mer obestämda i sina uttryck och drag än de masker som visas. I kapitlets tredje bild sitter kopplerskan i förförarens knä och i bilden som följer går det berusade sällskapet med kopplerskan, förföraren, Harlekin-Pierrot och den puckelryggige mannen mot kvinnans och förförarens hem. De tre förstnämnda har armarna runt varandra och sjunger. Den puckelryggige går lite framför, närmast betraktaren. Trots att två av dem bär mask så ser det ut som att även kopplerskans och förförarens ansikten är vita av gatubelysning, vilket får deras ansikten att likna masker.

Den efterföljande bilden visas inifrån kvinnans rum (bild 25). På knä skrubbar hon golvet när Harlekin-Pierrot sticker in sitt huvud genom dörröppningen. Det är bara pannan och masken som syns. Bilden kan jämföras med en bild från samma kapitel, när kvinnan slagit ihjäl förföraren och Harlekin-Pierrot lämnar lägenheten (bild 26). Det är här han utför början av en *mask-shot*. Han går mot och visar sig för betraktaren med masken i handen. Han har dock inget mänskligt levande ansikte. Ögon, näsa och mun är bara svarta öppningar och huvudformen en dödskalles. Han var mer levande med masken på än utan den.

Döden

Av *Schicksals* åtta större karaktärer – de som har en kapitelrubrik samt kvinnan – dör sju. Den enda överlevande är den puckelryggige. Det finns en intensitet i skildringen av dödsfallen – hur de dör och vad döden leder till för kvinnan – och även i fokuseringen på den döda kroppen, vare sig den syns i bild eller döljs av en samlad folkmassa. Barnets döda kropp skiljer sig från de övriga. Den är naken och alldeles vit och därmed karvad/utskuren av konstnären. Barnkroppen hålls upp för att kunna beskådas av allt animerat och av betraktaren utanför bilden.

Döden är en följeslagare genom hela *Schicksal*. Den är både en upprepning och något signifikant, vilket beror på hur den uppträder. Döden visas i tre former. Till att börja med är den en händelse, som i fallen med föräldrarnas död, mordet på barnet och på kvinnans älskare, skräddarens och kvinnans självmord samt när förföraren blir ihjälslagen. Den tar också formen av döda kroppar: barnet, älskaren, skräddaren, förföraren och, i den sista och epilogartade bilden, fågeln. Slutligen – och mest sällsynt – är döden en gestalt. Harlekin-Pierrot är en sådan. (Diskussionen fortsätter i kapitel 5.)

Jämförelse med *Enfance*

De tydligast återkommande och – som betydelsebärande – utpekade elementen i *Enfance* är kroppar i beröring, fönster och ljus samt stegar och trappor.

Ljuset har en konkret kroppslig innebörd i huvudkaraktärens resa från den ljusa barndomen och in i det mörker som ögonsjukdomen orsakar. Ljuset blir i bokens sista bild en visualisering av frälsning och räddning i dubbel bemärkelse: förmågan att *se* ljus samt livets eller guds ljus (bild 27). På samma sätt blir mörkret både förtvivlan och en upplevelse av att synen försvinner. Huvudkaraktärens vänner befinner sig fortfarande i ljuset och de är där i rörelse, lek och gemenskap (bild 28). Det är en tillvaro som huvudpersonen inte längre tillhör. Hennes kropp är svart, som ett negativ av de andra kropparna och den hon var innan. Liksom i *Schicksal* kan huvudpersonen släppas in eller utestängas från ljuset beroende på situation. Att vara utanför ljuset är att vara isolerad från livet och gemenskapen. Genomgående flödar Bochořáková-Dittrichovás bilder av ljus, ett nästintill bländande sken som saknas i *Schicksal*.

Ljuset som strålar genom flera bilder betyder dock inte alltid lycka. Det kan också vara en förstärkning av det flickan känner i bilden. Ett av flera exempel på förstärkning av en negativ känsla syns i en skildring av flickans besök hos en frisör (bild 29). Flickan sitter i en stol med benen på varsin sida om en av stolens metallskenor. Hon sträcker benen rakt ut från stolen och från frisören, håller händerna mot kinderna, veckar pannan i ett förtvivlat uttryck, håller munnen öppen och ögonen stängda. Ansiktets

uttrycksfullhet är en tydlig skillnad från *Schicksal* där uttrycket (känslan, stämningen) alltid ligger i kroppen och i det omgivande animerade, aldrig i ansiktet. (Skillnaden mellan djur och människa suddas på så vis ut i *Schicksal*.) Ljuset från lampan strålar med spikraka och tydliga linjer från frisörens plats mot flickan. Han håller med den ena handen hennes huvud, kanske hennes hår, och med den andra en sax som med sin överdrivna storlek och sina vassa spetsar mer liknar en kniv. Även ljusstrålarna är knivlika med sina raka linjer och vassa avhugg. Öppningen i saxen är snarare riktad mot flickans hals än mot hennes huvud. Bilden kan jämföras med en annan där flickan friseras, men då av modern i hemmet (bild 30). I den sitter flickan kvar frivilligt med avslappnad kropp medan modern böjer sig ömt över henne och håller försiktigt i flickans fläta. Genom att låta samma handling gestaltas så olika lyfts inte bara moderns ömhet fram utan också skillnaden mellan familjens trygghet och världen utanför.

Händelseförloppet i *Enfance* förklaras delvis med hjälp av fönstren som grafiska element. Ofta visas samma fönster från olika håll så att betraktaren förstår var scenen äger rum. Fönster och gardiner skapar också gränser mellan världen ute och världen inne, och de utgör därmed skiljelinjer mellan människorna. Pappan är alltid ute och mamman (och mormodern) alltid inne. Det lever helt olika liv. Ute dominerar spänning och aktivitet: jakt, drakflygning och snöbollslek i faderns sällskap. Men ute visar sig också tillvarons skrämmande sidor: en husbrand, en drunkningsolycka, begravningståg och oväder. Inne råder tryggheten, moderns omsorg och de invanda hushållssysslorna, men där finns också längtan ut. Redan i bokens sjätte bild får fönstret en central plats. Flickan och en äldre flicka, troligen hennes barnflicka, ser ut genom ett stort fönster (bild 31). Gallerlinjerna och perspektivet utifrån förstärker skillnaden mellan inne och ute. Den äldre flickans kropp omger den yngres, som dock står närmare världen utanför och lägger sina händer mot fönsterrutan. Bilden som följer visar flickan och hennes storasyster bakifrån, inifrån rummet mot fönstret. Det är en annan scen. Flickan har andra kläder än i den föregående bilden. Hon kurar ihop sin kropp bakom skänken vid fönstret. Ansiktet är riktat upp mot storasystern, som lutar sig fram och lägger handen på flickans rygg, som för att visa hur hon ska få syn på det som är på andra sidan. Gardinen öppnar sig för flickornas blick, bjuder dem att ta del av det som finns utanför. Bakom gardinen anas en julgran. Det är alltså ett fönster eller

en glasdörr in till ett annat rum. Flickornas kroppar visar dubbelheten inför det som finns på andra sidan glaset, vare sig det är världen utanför eller något främmande som kommit in i hemmet. De hopkurade respektive framkikande flickorna nära fönstret och öppningen i gardinen visar både reservation och lockelse.

Flickan och hennes vänner rör sig mellan världarna ute och inne. Det är en rörelse som kan beskrivas som vägen mot vuxenlivet, men också som ett könsöverskridande och som en rörelse i tiden: från det gamla samhällets konservativa traditioner och klasser till något annat, ännu ovisst. För kvinnan i *Schicksal* finns inte valet mellan det trygga inomhus och det farliga utomhus, dels för att inomhus inte heller är tryggt, dels för att hon tvingas till ett liv mitt i de faror i staden som flickan i *Enfance* betraktar på tryggt avstånd.

Uttrycken förenas i kropparnas igenkännbarhet men skiljer sig åt genom skilda blickperspektiv. I *Schicksal* är kvinnan den som det tittas på. I *Enfance* är det ofta flickan som, tillsammans med betraktaren, ser. Ett tydligt exempel på att betraktaren och flickan delar blick är bilden då flickan upptäcker sin ögonsjukdom (bild 32). Hon sitter i klassrummet och lyfter i förtvivlan sina händer mot huvudet. Läraren pekar på den svarta tavlan, men inga tecken syns där, vare sig för flickan eller för betraktaren.

Även upprepningen av föremål som förflyttar personer eller ting upp eller ned, skapar rörelser och riktningar: stegar, trappor, gungor, klätterträd, flygande drake och piskande regn. Samtliga utgör vertikala rörelser. De som färdas ned (när flickan faller i vattnet eller när hon ramlar från ett träd) förlorar och de som stiger uppåt vinner. Flickan står på ett tak mellan de diagonalt lutade takåsarna. Hon sträcker armarna mot himlen och solen på samma sätt som i bokens sista bild. Både kvinnan i *Schicksal* och flickan i *Enfance* når slutet genom att förenas med ljuset. I *Enfance* innebär det livet och i *Schicksal* döden (jämför bild 27 och bild 22).

Berättande bilder

Schicksal är en berättelse i den betydelsen att bilderna skapar en kedja med händelser. De bär mening var och en för sig, men de skapar också mening i relation till varandra. Detta gäller även när enskilda element i olika bilder

kommunicerar med varandra. Tillägnandet blir därför en sorts ”läsning”, men inte alltid en linjär sådan. Det är inte heller lika uppenbart vad jag som betraktare ska ”hålla mig i”, eller rättare sagt: jag *har* ingenting att hålla mig i. Med en skriven text vet läsaren att det är bokstäverna, orden och meningarna som ska följas, även om också ord kan ge upphov till otaliga sidotankar och associationer i relationen mellan texten och läsaren. I *Schicksal* är det dock mer upp till betraktaren att upptäcka hur hen ska tillägna sig den, vilka delar som hänger ihop och hur. Det är också upp till betraktaren att välja att gå in i det djup som bilderna erbjuder eller att bara följa det linjära berättandet. Samtidigt som bilderna möjliggör detta sökande har de också (om betraktaren går in i bilderna) något uppfordrande över sig: Se mig! Förstå mig!

I *Schicksal* uppträder två kategorier av förmedling. Den ena är den som är helt unik för bilden och som därför fokuserar det jag vill komma åt i denna undersökning. Den andra är berättargrepp som den ordlösa romanen delar med den skrivna romanformen. Också denna form är av vikt för undersökningen eftersom den definierar berättandet i *Schicksal* och är en förutsättning för den första kategorins förmedling. Tre sådana grepp, gemensamma för bild och skriven text, framträder särskilt.

Det första greppet är bilder som inom en och samma bildruta har flera scener som visar olika perspektiv och motsatta riktningar. Ett exempel är den ovan diskuterade bilden i kapitlet ”Die Flucht”, där polisens och parets flykt i nuet samt parets flykt i ett ”sedan” (genom båten) skildras samtidigt.

En variant på detta grepp kan man se i den första bilden i kapitlet ”Der Verführer”. Här pekar bilden fram till det som följer och sedan tillbaka till sig själv igen. Bilden visar ett landskap med ett tåg som är på väg bort över en bro. Bakom den svarta siluetten av tåget strålar solen. Tågets och brons svarta skuggor breder ut sig mot betraktaren. I bildens högra hörn står två siluetter, en kvinna och ett barn. De håller varandra i handen och vinkar med de fria händerna farväl till den som reser i väg med tåget. Vi kan anta att den som reser är fadern (eftersom det är han som saknas i deras konstellation). Nästa bild visar personen som de vinkar till. Han känns igen som försäljaren som förförde kvinnan i kapitlet ”Der Reisende”. Försäljaren som här blivit förföraren lämnar sin kvinna och sitt barn precis som han lämnade kvinnan och hennes ofödda barn i

”Der Reisende”. Den börda det innebar för kvinnan (graviditeten, mordet på barnet, fängelse och prostitution) är helt ovidkommande för honom. Hans kropp är bakåtlutad och benen bekvämt utsträckta, och han håller nonchalant cigaretten i handen. Han vinkar inte tillbaka till barnet och kvinnan utanför fönstret.

En annan typ av bilder är stämningsbilder Dessa bilder för inte handlingen linjärt vidare, men de fördjupar ett tillstånd eller en redan inträffad händelse, som när kvinnan sitter stilla i sin fängelsecell eller när hon och kärleken står med ryggen mot betraktaren. (Den senare bilden används som omslag till en av utgåvorna.) Andra exempel är bilden med fågeln som sjunger i kapitlet ”Die Liebe”, kvinnan som syr i ”Die Ehe”, kvinnan som sitter vid bordet med fågeln i ”Der Verführer”, kvinnan som gråter vid fönstret i ”Die Last” och slutligen fågeln som ligger död i bokens epilog. Dessa bilder förutsätter att händelserna har stannat i fördjupningar av stillhet, inlagda i det rörliga. Många av dem visar kvinnan, stilla och tänkande, vid ett bord eller ett fönsterbräde. Stämningen framgår inte av hennes ansiktsdrag, som nästan inte syns, utan i hennes kropp, i symboler och övriga bildelement samt i spelet med ljus och mörker. Även skriven text använder sig av stämningsbilder när händelserna inte förs framåt utan inåt, till exempel i en beskrivning av ett landskap, en tanke eller tillstånd.

Ett tredje berättargrepp är ”planteringar” där bildelement hänvisar framåt eller förmedlar viktig information som senare visar sig användbar för händelseförloppet. Ett exempel är sista bilden i kapitlet ”Der Dienst”, det vill säga den bild som föregår kapitlet ”Der Reisende”. Kvinnan har tagit tjänst på en bondgård och går utanför huset med en hink i handen. Till höger om henne går tre getter. En av dem har sin kropp tätt mot kvinnan. Kvinnan och geten bildar en enhet som får betydelse under det kommande kapitlet: geten förebådar synden. Ett annat exempel är bilden där kvinnan lämnar föräldrarnas grav och hennes egen död förebådas (bild 15). Motivet kommer igen i sista bilden när den puckelryggige går mot kvinnans grav (bild 18).

De litterära berättargreppen i *Schicksal* för handlingen framåt, linjärt, och skapar fördjupningar med stämningsbilder. Detta är den fasta ramen för *Schicksal* och den kan beskrivas i två dimensioner. Den ena utgör dessa strukturer och den andra kan inte inordnas i det litterära uttrycket. Riktningen för strukturen är linjär medan den andra rörelsen går inåt, in i

bilderna och in i betraktaren. Den linjära strukturen är en förutsättning för att den inåtgående rörelsen ska framträda. Men det är egentligen detta inre som är det väsentliga och som ska göras tillgängligt för betraktaren. Definierat i ord blir detta andra en förmedling som handlar om *kropp*, *igenkänning*, *bevittnande* och *tystnader*.

5. UTTRYCKENS EXISTENTIELLA TEMATIK

Uttryckets relation till betraktarens existentiella upplevelse kan beskrivas som att uttrycket präglar eller till och med berör medvetandet med tankar, reaktioner och minnen. Detta sker genom fysiska minnen (ställningar, riktningar, tyngder) och minnen som är mer förknippade med omständigheter (som att vara trängd eller ha fri rörlighet, vara sedd och älskad, veta om man har valmöjligheter). Uttryckets beröring sker inte bara utifrån hur kroppar (människor och djur) skildras utan även hur omgivningen (hus, träd, fönster och himlar) påverkar kroppens känsla (täthet, ljus, mörker, fritt eller trångt utrymme, vakande eller hotfullt). De icke-animaliska elementen förmedlar också en annan sorts psykologisk stämning än människorna och djuren. Speciellt träd och himlar står på hoppets sida och kommer inte att förlora.

Det gudomligt ordlösa

Det existentiella tilltalet som riktas direkt till betraktaren kan också beskrivas som ett andligt tilltal, och det fördjupar uppfattningen om den ordlösa romanens släktskap med medeltida religiösa bilder. Detta släktskap har främst att göra med materialiteten *träsnitt* samt med ordlöshetens effekt kontra det textbaserade, främst definierad genom den bysantinska bildstriden under 700-talet. Det ordlösa och materialiteten är direkta orsaker till det unika tilltalet. Andliga eller religiösa konnotationer är således komponenter i dessa två avgörande delar.

Julia Kristeva förklarar språket som något som inte är ursprungligt,

men som är skapat ur en ursprunglighet, ur en avsaknad av det som var. Om språket är det som *blir* utifrån saknaden efter det som var, kan bilden, seendet, förstås som det saknade, alltså det som är från början. Återigen kan en jämförelse göras med ikonodulernas uppfattning under bildstriden på 700-talet.

Konsthistorikern Bissera Pentcheva, vars teorier diskuteras i kapitel 3, ”Uttryck och materialitet”, beskriver ikonen som en blandning av närvaro och frånvaro. Samtidigt som ikonen utgör en frånvaro av det gudomliga, uppstår genom ikonen en gudomlig närvaro vid dess framställning och i samspelet med den troende, det vill säga genom ikonens performativa akt, kallad *mimesis*. *Mimesis* ska här förstås utifrån den bysantinska betydelsen som ”imitation av närvaro” och inte som den västerländska uppfattningen som ”imitation av form”. Pentcheva hävdar att ikonen som frånvaro ökar materialitetens betydelse.[157] ”The icon is just an imprint of form, but it simulates divine essens through the interaction of its imprinted surface with changing ambience”. [158] Den performativa akten och materialiteten skapar således vägen mot den gudomliga interaktionen. Detsamma kan sägas för *Schicksal*. Dess inristade bilder, genom vilka betraktaren förs in i en annan verklighet – alienerad och igenkännbar – kan likaledes härledas till det ordlösa och till skärandet. Bokformen är en port in till en annan värld. Formen och akten är, liksom ikonen, verksam, inte för att den får gudomligt innehåll utan för att människan bara kan fungera med sina tecken. Ikonen är i sitt sammanhang det tecken som människan behöver.

Möte mellan *Schicksal* och *Enfance*

Historikern, curatorn och specialisten på ordlösa romaner David Beronä hävdar att *Enfance*, trots inspirationen från Masereel, saknar det förfall (*squalor*) som präglar Masereels och Nückels verk. Han beskriver *Enfance* som trygg, oskuldsfull och ljus (”sunlight is everywhere!”).[159] Jag håller delvis med, men liksom *Schicksal* rymmer *Enfance* även ambivalenser och motsättningar. I egenskap av att vara en barndomsskildring sedd från barnets perspektiv uppvisar den två olika typer av obehag: dels kan händelser som vuxna inte upplever som farliga vara skrämmande för ett barn, som när flickan sitter hos frisören (bild 31), dels rymmer en trygg tillvaro hotet

om att det som är utanför ska få tryggheten att rämna. Det ger skildringen en oro som trycker mot det goda livet. Precis som träsnittet spelar med vita och svarta ytor, är innehållet en spänning mellan tillvarons ljus och mörker. *Enfance* förnekar därmed inte det hårda livet i *Schicksal*. Tvärtom skildras en barndom som är skyddad från, men ändå medveten om, den verklighet kvinnan i *Schicksal* tvingas leva i.

Det finns några händelser som visar tillvaron från dessa olika perspektiv, där världarna i *Schicksal* och *Enfance* möts inne i bilden, som om det animerade tillhör samma värld men intar olika positioner i de olika skildringarna. Det innebär inte att det skulle vara ett medvetet val av Bochořáková-Dittrichová att använda scenerna från *Schicksal*. Det kan snarare ses som att de två klassperspektiven, liksom de två narrativa blickarna, möts i en animerad verklighet. Gemensamma händelser för de båda böckerna är ett begravningståg, en husbrand, besök på en teater, samt en scen då huvudkaraktärerna i respektive bok räddas ur vattnet.

I *Enfance* skildras lägenhetsbranden i en enda bild. Flickan och hennes mor visas bakifrån (bild 33). De håller varandra i hand och betraktar branden på behörigt avstånd. Närmare branden rör sig människomassor medan brandmän står på stegar och sprutar vatten mot elden med en stor brandslang. Flickan och modern är märkbart större än alla andra och befinner sig därmed längst ifrån den farliga händelsen och närmast betraktaren utanför bilden. De tittar på scenen tillsammans med betraktaren.

I *Schicksal* är det huvudpersonerna som drabbas av branden (modern dör) och skeendet består av fyra bilder (borträknat bilden då modern tappar fotogenlampan, vilket är den händelse som startar branden): 1, brandkåren kommer i hög fart med häst, vagn och facklor, 2, ett barn pekar ut för huvudkaraktären vad som sker, 3, brandmän bär ned modern för trappan och tas emot av kvinnan, 4, en bild efteråt av det nedbrunna huset. Särskilt bilden med barnet och kvinnan påminner om bilden i *Enfance*. Båda skildrar ett barn och en kvinna bakifrån i bildens förgrund, riktade mot det håll där vi kan anta att branden är (bild 34). Ändå är situationerna helt olika eftersom man vet vad som föregår bränderna och vad som följer. Berättartekniskt sett samlas flera skeenden i en och samma bild: brand, brandsläckning, upptäckten och betraktandet av branden. Det som inte finns med är vad branden kommer att leda till, vilka människor och byggnader som drabbas. Flickan och modern i *Enfance* är också på väg genom

bilden, från vänster till höger, medan kvinnan och barnet i *Schicksal* står stilla. Kvinnans mörka kropp går in i hennes svarta skugga som går ned i marken. Hon kan inte fly från situationen såsom människorna i *Enfance*. För jaget i *Enfance* finns bara minnesbilden kvar, säkert som något skrämmande – ett hot om den verklighet som människorna i *Schicksal* tvingas leva med. I båda fallen intar betraktaren samma plats som bokens huvudkaraktärer, men från olika perspektiv på grund av olika förutsättningar. I *Schicksal* identifierar sig betraktaren med den drabbade kvinnan och i *Enfance* med flickans fascination och rädsla inför ett hot som inte gäller henne.

På sätt och vis intar flickan i *Enfance* samma position och ges samma uppgift som betraktaren i *Schicksal*. Hon är vittne till det som drabbar samhällets förlorare. Om flickan har denna uppgift så får också hennes synförlust en annan innebörd. Den representerar inte bara hennes personliga tragedi utan också ett hot om att människan som social varelse ska bli blind för samhällets olyckor och orättvisor. Hon är ett vittne tillsammans med betraktaren, medan vittnena i *Schicksal* utgörs av allt animerat och av betraktaren.

I scenerna med drunkningsolyckan är det i båda fallen huvudpersonen som drabbas och räddas. Kvinnan i *Schicksal* lyfts upp ur vattnet av två män (bild 35). Invid dem i båtar finns ytterligare fyra män och bredvid dem två män till. Männen har stora och kantiga kroppar liknande dem som lyfte bebiskroppen ur vattnet. I *Enfance* är det modern som utför motsvarande gärning (bild 36). Trots likheterna är omständigheterna mycket olika. Kvinnan i *Schicksal* kastar sig i vatten för att avsluta sitt liv, räddas av de anonyma gestalterna och förs sedan in i ett äktenskap, medan flickan i *Enfance* snavar och faller i vattnet, och räddas av sin moder som kan föra henne in i hemmets trygghet.

Mannen med puckeln

Ett hörn av ett hus, vars framsida har en ljus fasad, lyses upp av solen som kommer in från betraktarens position (bild 37). I mörkret bredvid den vita ytan finns ett fönster. Det går att ana en bit av en gardin. Runt hörnet står en man riktad med ansikte och kropp mot betraktaren. Mannen lutar

sig mot husfasaden. Ena benet är böjt mot väggen och händerna är nedstoppade i byxfickorna, en sticka vippar i munnen, ögonen är slutna eller riktade ned i marken. Framför hans fötter är marken ljus och vit, bakom honom är det svart. Han tillhör mörkret, befinner sig i mörkret. Ovanför honom, och bakom den övre delen av huvudet, sitter ett gallerfönster eller en ventil. Kroppen signalerar att han väntar med en spelad nonchalans. Egentligen är han mycket uppmärksam på något. Om han bara tar ett litet steg ut mot betraktaren hamnar hans kropp och ansikte i fullt solljus. Han står beredd. På bilden som följer kommer kvinnan gående mot husets andra hörn. Hon är på väg ut i ljuset. Snart kommer mannen att se henne.

Bilden med den nonchalant lutade mannen är den första i kapitlet ”Der Bucklige” i *Schicksal*. Om bilden sätts in i sitt sammanhang vet betraktaren att kvinnan som kommer gående på andra sidan huset nyligen släppts ur fängelset efter att ha avtjänat straffet för att ha dränkt sitt nyfödda barn. Om mannen vet betraktaren dock ingenting.

Med rubriken ”Der Bucklige” och en första bild introduceras den puckelryggige i boken. Han är en karaktär som följer med i resten av romanen och som har en speciell funktion som pådrivare av flödet eller som skapare av ödet – anonym till klädsel och uttryck, igenkännbar genom en enkel rundning över ryggen. Att kapitlet är döpt efter honom påvisar hans betydelse, och det talar också om för betraktaren hur denne karaktär ska kännas igen. Han har olika funktioner i de olika skedena i kvinnans öde. Bläddrar man vidare i kapitlet synliggörs också mannens puckel. Här, till en början, anas den bara som en höjning av axlarna.

Den puckelryggige är både en upprepning och ett signifikant bildelement. Han återkommer vid behov för ödets fortsatta gång men är inte, såsom träden, himlarna, husen och fönster, en beständig del av *Schicksals* animerade värld. Han är en paradox: upprepande *och* unik, agerande *och* utan motiv, räddare *och* fördärvare.

På bilden som följer den där kvinnan är på väg fram bakom sitt hörn skildras hur mannen går i kapp henne bakifrån (bild 19). Han lyfter på hatten för henne. Den andra handen håller han fortfarande nonchalant i fickan. Det obesvärade uttrycket samverkar med en angelägenhet. Fönstret med den sneda persiennen är en markering av ett sjaskigt område men ännu mer en animering av ett tillstånd, en känsla, en situation.

Fönstrens likhet med blickar och ögon gestaltar även ett bevittnande.

Det intensiva intresset har en sorts tröstande funktion. Blicken och bevittnandet är överordnat ett berättande. I jämförelsen mellan ett bevittnande och ett berättande är den ordlösa romanen inte längre ett berättande som är olikt det litterära, utan ett uttryck som inte längre är besläktat med det litterära. Det är en helt annan akt.

Marken framför kvinnan och den puckelryggige är upplyst, men själva befinner de sig i mörker. Mannen lyckas fånga in kvinnan innan hon når ljuset. Runt hörnet sitter en gatlykta som lyser svagt. Den kikar fram mot paret och är, också den, ett vittne. Scenen betraktas av fönsterögat och gatlyktan. För varje bild växer mannens puckel. Här är rundningen något tydligare, men den skulle inte uppmärksammas om det inte vore för kapitlets rubrik.

I nästa bild är kvinnan fast. Mannen greppar henne hårt i armen och för henne in på en restaurang. Hans puckel har vuxit markant (bild 38). Det är som en djävuls förvandling från att vilja förföra till att härska över den människa han siktar in sig på. Ju mer kvinnan är i hans våld, desto tydligare visas hans sanna jag. Kvinnan, däremot, har i kapitlets samtliga bilder så här långt gömts för betraktaren. Hon visas bakifrån med huvudet sänkt mot kroppen. Även på de följande bilderna – kvinnan som äter på restaurangen medan den puckelryggige och kvinnan i hatt sitter mittemot och iakttar henne, kvinnan på vägen mot ett hus tillsammans med de andra två – gäller detta (medan den puckelryggige lämnar betraktarens blick och inte återkommer förrän två kapitel senare). Det är först när kvinnan har lämnats på bordellen och tagits om hand av de andra prostituerade för sminkning och påklädning som hennes ansikte syns, och det visas då mer än i andra bilder. Ansiktet är dock inte hennes eget eftersom det är påmålat med läppstift och ögonpenna. Den raka och uttryckslösa munnen och den nedåtriktade blicken visar en tydligare känsla än vad ansikten annars gör i *Schicksal*. Kapitlet som följer på ”Der Bucklige” är, som nämnt, bokens enda ljusglimt: ”Die Liebe”. Hit når inte ens den puckelryggige in. Här finns det bara plats för tre bildelement: kvinnan, hennes kärlek och ljuset (som äntligen når henne).

Redan i nästföljande kapitel, ”Die Rache”, kommer dock den puckelryggige tillbaka för att förstöra kvinnans lycka. I första bilden markerar han sin återkomst. Han visas bakifrån i en restaurang eller en ölhall. Puckeln framträder tydligt och han sneglar snett bakåt mot kvinnan och

hennes kärlek som båda är placerade bakom honom, närmast betraktaren och utanför bilden. Bara med denna bild berättas att den sköra lycka som kvinnan har upplevt under ett kapitel kommer att raseras.

I bilderna som följer anlitar den puckelryggige en annan man för att låta slå ihjäl kvinnans man. Mördaren har, liksom mannen med puckeln, en defekt: hans ena öga (eller håligheten efter det) är täckt av en lapp. I bilden efter mordscenen står mannen med puckeln utanför bordellen och pratar med två poliser. Han pekar in mot bordellen, där mannen med ögonlappen finns. Med denna handling har han utfört sitt ärende: städat bort både kvinnans man och den som utfört dådet, och han försvinner därefter själv ur synhåll. Kvar finns bara resterna av dådet: mördaren och kvinnan. Nästa scen visas inifrån bordellen. Mördaren sitter omgiven av prostituerade. Han lyfter handen och visar sin publik hur han utförde dådet. I bilden efter förs mördaren ut från bordellen och in i en polistransport. Bilden som följer är kapitlets sista. Kvinnan sitter vid sitt bord med ena armen vilande på bordskanten. Kroppen och ansiktet är framåtlutade. Kvinnan befinner sig i mörker, medan fönsterrutan är helt vit. Från att under ett kapitel ha befunnit sig i ljuset är hon nu återigen inne i skuggan. Av mannen med puckeln syns inte en skymt.

I den linjära handlingens fortsättning försöker kvinnan ta sitt liv i kapitel 10, ”Der Schneidermeister”, genom att dränka sig. Hon räddas av en skräddare som hon gifter sig med i kapitel 11, ”Die Ehe”. I kapitel 12, ”Der Verführer”, får paret besök av den man som tidigare gjorde kvinnan gravid. Han tar med kvinnan och hennes man ut en kväll i staden. De besöker bland annat en cirkus, och i publiken framför sällskapet återser vi mannen med puckeln. Han sitter på första raden tillsammans med kvinnan med hatten, från restaurangen (bild 5). De befinner sig närmast betraktaren. Manegens kant utgör gräns mellan dem och betraktaren. Kvinnan med hatt hänger med armarna på manegekanten. Mannen med puckeln har ena handen över räcket. Han riktar sitt pekfinger nedåt. Deras munnar är slutna, och ändå ser de ut att konferera. Deras ansikten är vinklade mot varandra med blickarna nedåt. Trots att de sitter längst fram i publiken tycks de inte ägna cirkusnumret någon uppmärksamhet. Fingret som pekar ned är en tydlig föraning om vad som väntar kvinnan. Den puckelryggige återkommer inte mer i detta kapitel, men han visar med denna enkla gest och med sin blotta närvaro att han återigen ska påverka kvinnans öde.

I kapitlet som följer, ”Die Sünde”, är den puckelryggige mer aktiv än någonsin tidigare. I kapitlets andra bild står han, återigen till synes nonchalant, väntande och betraktande, lutad mot en av stadens former (här en låg mur). När förföraren besöker kvinnan agerar den puckelryggige desto mer effektivt: han ställer en stol under hennes fönster, kikar in på det otrogna paret, söker upp skräddaren och viskar i hans öra, återvänder till kvinnan och berättar för henne att maken är på väg. Hans handlingar (som nästan alltid riktas mot andra och sällan mot honom själv) leder här till att kvinnan hastigt lämnar hemmet och att skräddaren i sin förtvivlan hänger sig. I följande kapitel, ”Die Last”, agerar den puckelryggige som arbetsförmedlare. Genom hans påtryckningar och kontakter ordnas ett arbete åt kvinnan på en ölhall. Hon sliter hårt för att kunna försörja förföraren och därmed bekosta hans dryckesvanor med vänskapskretsen i vilken den puckelryggige nu ingår.

Spelaren

I den trettonde bilden i kapitel 14, ”Die Last”, sitter förföraren och dricker och spelar kort på en ölhall (bild 39). I denna kan man se analogin med ett äldre motiv, ett träsnitt känt som ”Spelaren” från *Danse macabre* av Hans Holbein d.y. (bild 40).

På bilden från utgåvan år 1545 visas tre manliga karaktärer runt ett bord, inneslutna i ett parti kort. Döden och djävulen befinner sig på varsin sida om mannen i bildens mitt. De strider om honom. Döden greppar runt mannens strupe och djävulen drar honom i håret. En av de andra kortspelarna försöker hålla fast i dödens arm, medan den tredje kortspelaren passar på att skrapa åt sig slantarna på bordet. Jämför man med bilden i *Schicksal* är det förföraren som intar den centrala platsen vid bordet, det vill säga platsen för den person som djävulen och döden slåss om. Han känns omisskännligt igen genom sin mittbena och sin mustasch. Det märkliga är att mannen som sitter vid höger sida av bordet (sett från betraktaren) också han och lika omisskännligt kan identifieras som förföraren. Hans grå väst, vita skjortärmar och framträdande mustasch är utan tvekan förförarens kännetecken. Bredvid förföraren i mitten sitter två kvinnor, en på vardera sidan, på dödens och djävulens platser. De deltar inte i kortspelet utan betraktar scenen. Den ena kvinnan håller handen mot munnen som om hon fnissar till.

Likheterna mellan Holbeins ”Spelaren” och bilden i *Schicksal* har både med motiv och med former att göra. Benen på den högra mannen i *Danse macabre* upprepas i de två glasen i *Schicksal*, och formen av samma mans höjda hand i *Schicksal* motsvarar djävulens höjda hand i *Danse macabre*. Dödens hand är placerad på samma sätt som spelkortet hos förföraren till höger i *Schicksal*. Förföraren till höger har trumf på hand och är på väg att spela ut sitt kort mot sig själv, alltså förföraren i mitten. Den höjda handen är upplyst. Alla väntar på att han ska visa sitt kort. Det kan – förstärkt av relationen till döden – ses som ett förebud om vad som väntar honom. Dödens märke på förföraren blir ännu tydligare eftersom han är placerad på den plats som i *Danse macabre* intas av mannen som döden och djävulen slåss om. I flera efterföljande versioner av Holbeins ”Spelaren” är det mannen till höger som höjer sin hand mot dödens arm. Då har också döden och djävulen bytt plats med varandra och det är mannen till vänster som skrapar ihop slantarna på bordet. Denna omvända uppställning kan man exempelvis se i Christian von Meches gravyr från 1780 (bild 41).

Också karaktärernas kroppspositioner upprepas. De två kortspelarna på sidorna har liknande rygglutningar medan kvinnan till vänster har sin fot på samma sätt som i Holbeins träsnitt. Alla efterföljande versioner av Holbeins idé har samma antal karaktärer: tre kortspelare, döden och djävulen. I *Schicksals* bild har dock en karaktär tillkommit. Placerad mitt emot förföraren, med ryggen mot betraktaren, sitter den puckelryggige. Kvinnan på djävulens plats skulle kunna motsvara kvinnan med hatt, en karaktär som i *Schicksal* dyker upp tillsammans med den puckelryggige och som, liksom han, förebådar olycka. I övrigt är det bara förföraren och mannen med puckeln som är igenkännbara från *Schicksals* övriga bilder. Det i sig samt deras placering mitt emot varandra fokuserar deras relation och deras betydelse. Förföraren är genom sin placering mellan döden och djävulen dödsdömd. Han är dessutom på väg att lägga ned sina kort, besegrad av sig själv (mannen med trumf på hand).

Mannen med puckeln förblir gåtfull. Dels är han placerad med ryggen mot betraktaren, dels intar han en alldeles egen plats i jämförelse med bildens förlagor. Liksom den ordlösa romanen är den puckelryggige okategoriserad och uppfinns och upptäcks under tillägnandets gång. Likheten med ”Spelaren” ger också *Schicksal* som helhet en relation till *Danse macabre*. Författaren ger en ledtråd genom jämförelsen, och det är till exempel inte

svårt att se likheter mellan den puckelryggige i *Schicksal* och döden i *Danse macabre*. Han är en ofta (i *Danse macabre* ständigt) närvarande karaktär som inte tycks ha några egna känslor utan ingriper i karaktärernas öden, som efter ett förutbestämt mönster. Samtidigt intar han betraktarens plats genom sin plats vid spelbordet. Precis som förföraren är han placerad i bilden mitt, men till skillnad från förföraren vidrör hans kropp ingen av de andra. Han har kort på hand men visar dem inte för motspelarna. Han håller korten nära kroppen och det är bara han och – om korten vore avläsbara – betraktaren som kan se dem.

I de flesta bilder som föreställer mannen med puckeln befinner han sig antingen i betraktarens position, iakttagande scenen tillsammans med betraktaren, eller med ansiktet vänt mot betraktaren, i båda fallen i förgrunden. Trots sin synliga position framträder han som en anonym och obemärkt karaktär vid en första anblick.

I bilden efter scenen med kortspelet sitter den puckelryggige i baren, uppkrupen som ett djur på sin pall, tillsammans med förföraren och kopplerskan. Kopplerskans ansikte är upplyst och bara ögonen täcks av ett mörker. Hon ler. Förföraren riktar ansiktet mot ljuset. Han och kopplerskan bildar en enhet medan den puckelryggige, trots att han nu är nära de andra, fortfarande är en betraktare.

Döden och djävulen

Genom första hälften av kapitlet som följer, ”Das Verbrechen”, är mannen med puckeln ständigt närvarande men aldrig känslomässigt deltagande i händelserna. Han är en i sällskapet av dryckesvänner som deltar i en maskerad tillsammans med förföraren, kopplerskan och Harlekin-Pierrot. När de andra tre deltar i händelser eller interagerar med varandra, står han avvaktande bredvid eller går strax framför de andra, ofta med händerna i fickorna. I kapitlets mitt går dock mannen med puckeln in i händelserna och agerar för första gången fysiskt för att styra handlingen. När förföraren ger sig på kvinnan stoppar den puckelryggige handgripligen förförarens knytnävsslag. Förföraren ger sig då på den puckelryggige och försöker strypa honom. Kvinnan stoppar förföraren genom att slå ihjäl honom med en yxa. När den puckelryggige blir en aktör i spelet upphör han att vara betraktare. Det sker en sammanblandning och ett överskridande av representationens olika nivåer som utmanar betraktarens position. Betrakta-

rens blick har fram till nu delats med den puckelryggiges blick men klyvs nu mellan denna och blicken utifrån.

I stället är det nu Harlekin-Pierrot som träder in som åskådare. Han intar dock inte betraktarens position utan ser på scenen från andra sidan rummet. Harlekin-Pierrot finns bara med i detta kapitel, ”Das Verbrechen”, och blir en åskådare i samma stund som mannen med puckeln blir en aktör. Genom placeringen av denna gestalt, i den första bilden i kapitlet och uppvisad för och nära vänd mot betraktaren, markeras gestalten och dennes attribut – masken och kläderna – som meningsbärande för hela kapitlet på ett sätt som liknar hur den puckelryggiges betydelse markeras i första bilden i kapitlet ”Der Bucklige”. Betraktaren uppmanas att uppmärksamma dessa tecken (bild 9).

I bilden efter står förföraren tillsammans med den puckelryggige mannen framför kopplerskan. Den puckelryggige mannen har en mask för ansiktet, men den påverkar inte igenkänningen av honom (eftersom han inte har något attribut annat än rocken och den något kutade ryggen). Det berusade sällskapet med kopplerskan, förföraren, Harlekin-Pierrot och den puckelryggige mannen går mot kvinnans och förförarens hem. De tre förstnämnda har armarna runt varandra och sjunger. Den puckelryggige går lite framför, närmast betraktaren.

I bilden efter det att kvinnan slagit ihjäl förföraren lämnar Harlekin-Pierrot lägenheten smygande på tå (bild 26). Fötterna hålls i en position som förvandlar dem till djävulens bockfötter. Bakom honom är det ljust (vit yta) utanför svart. Hans skugga faller framför honom, mot betraktaren. Han går mot betraktaren. Det är första och enda gången hans ansikte syns. Huvudformen är en dödskalles. För att åter referera till Holbeins spelare: här deltar både döden och djävulen i spelet om kvinnans själ.

Den puckelryggige är en flytande beteckning, en rörlig karaktär. Något liknande gäller Harlekin-Pierrot. Han signalerar sin rörlighet genom utklädningen och masken, och han manifesterar det när han intar den puckelryggiges plats som betraktare. Skillnaden är att det hos Harlekin-Pierrot finns ett betydelsebärande ansikte under masken. Det är döden/djävulen som träder in i rummet, förklädd och sjungande, och det är döden/ djävulen som lämnar rummet, visande sitt sanna ansikte.

Döden som gestalt finns även i en annan bild. När kvinnan kommer till bordellen i kapitlet ”Der Bucklige” sitter en pianist i bildrummets

främre högra hörn. Han är, liksom den puckelryggige, både obemärkt och framträdande. Hans placering närmast betraktaren visar på gestaltens betydelse. Samtidigt är han inte med i handlingen, och hans pianospel är inget framträdande för publik utan snarare bakgrundsmusik till scenen. Han är vänd bort från scenen och mot betraktaren. Pianistens huvud är, liksom i fallet när Harlekin-Pierrot tar av sig masken, en dödskalles. Det kala huvudet är upplyst och de svarta solglasögonen är som ögonhålor. I de olika medeltida versionerna av *Dans macabre* porträtteras döden ofta spelandes ett instrument. Det kan vara stränginstrument, blåsinstrument eller slaginstrument. Attributet understryker det oundvikliga i döden, som ett ackompanjemang till den dans mot döden som allt levande deltar i. Pianisten i *Schicksal* är i den rollen en betoning av det oundvikliga ödet. Hans karaktär hänvisar dock inte bara till medeltida bilder utan också till den samtida filmen. Han är placerad som en stumfilmspianist, mellan filmduken och publiken – som en länk mellan bildens och betraktarens världar.

I kapitlet ”Das Verbrechen” fördjupas förankringen till commedia dell'arte. Här ställs kvinnan ensam mot de karaktärer som tydligast anknyter till commedia dell'arte och som här också bär masker: Harlekin-Pierrot, förföraren som Brighella, kopplerskan som La Ruffiana och den puckelryggige som Pulcinella. Att kvinnan står utanför skådespelet blir ännu tydligare när hon ställs mot den absurda komedins masker. Kvinnan blir i relation till maskernas konstruktion verkligare än om hon skulle omges av realistiska karaktärer.

Från och med den puckelryggiges ingripande – och kanske ännu viktigare: från det att kvinnan har räddat hans liv – förändras gestaltningen av honom. Han är inte längre betraktaren eller den som med en liten viskning sätter i gång ett händelseförlopp som han inte själv deltar i. Fortfarande placeras han närmast betraktaren, med ansiktet antingen vänt ut mot betraktaren eller i betraktarens position, men kroppen uttrycker något annat: en vilja att fly och en känsla av rädsla. Denna förändring finns i hela kapitlet ”Die Flucht”.

Den puckelryggige och betraktaren

Varför en puckel? Den kroppsliga avvikelsen hos den puckelryggige signalerar tillhörighet med andra karaktärer med avvikande kroppar: kopp-

lerskan med uppnäsan och de stirrande ögonen, kvinnan med den förstorade pannan som gömmer och förråder huvudkaraktären i kapitlet ”Die Flucht”, mannen med ögonlappen som slår ihjäl hennes kärlek. Samtliga tillhör den grupp karaktärer som utför handlingar som leder till kvinnans tragiska slut. Men om karaktärerna med dessa kroppsliga kännetecken signalerar ondska ställs förföraren/försäljaren utanför detta. Han är vacker och charmerande och samtidigt den som mer än någon annan styr kvinnan mot fördärvet.

En ordlös roman kräver att de olika karaktärerna har kännetecken eller attribut: kopplerskans näsa, kvinnan med hatt, förförarens mittbena och mustasch, skräddarens korpulens. En puckel är naturligtvis ett sådant kännetecken men också något annat: ett särdrag som mer än de andra speglar eller döljer det inre. Puckeln återfinns i litteratur, film och konst. Victor Hugos Quasimodo i *Notre-Dame de Paris* är en jämförelse, men den deformerade ryggen utmärker också huvudkaraktären i F. W. Murnaus stumfilm *Nosferatu*, extra tydligt i den klassiska scenen där skuggan av Nosferatus kropp sträcker sig över väggen. Mindre känd för eftervärlden är en annan film av Murnau, *Der Bucklige und die Tänzerin* från 1920, där den puckelryggige mördar sina rivaler genom att ge flickan han älskar ett förgiftat läppstift som gör att alla som kysser henne dör. Man kan också tänka på Shakespeares puckelryggige *Richard III*, som redan i öppningsscenen fastställer sin inre karaktär baserad på sin deformerade kropp:

> Why, I, in this weak piping time of peace,
> Have no delight to pass away the time,
> Unless to spy my shadow in the sun
> And descant on mine own deformity:
> And therefore, since I cannot prove a lover,
> To entertain these fair well-spoken days,
> I am determined to prove a villain
> And hate the idle pleasures of these days.[160]

Ryggpuckeln kan således signalera ondska eller tragik men också obetydlighet. Betraktaren kan tro att den puckelryggige är oviktig och därför utan makt, trots att han egentligen styr allt. Han är med andra ord en paradox: obemärkt och samtidigt märkbar. På detta vis bär han likheter med be-

traktaren själv, som är anonym genom att stå utanför *Schicksals* universum och samtidigt, av samma anledning, unik genom att inte höra till.

Den puckelryggige är den mest variabla betraktarkontakten eftersom han förflyttar sig från att dela position med betraktaren till att själv bli betraktad. Han är också den som mer än övriga karaktärer i *Schicksal* förkroppsligar det "antilitterära". Med det antilitterära avses här det som bryter mot den tidens hegemoniska uppfattning av litteratur, där särskilt den borgerliga romanen dominerade. Det innebär att annan litteratur, till exempel det mesta av den avantgardistiska modernismen, också kan gestalta det antilitterära. Den puckelryggige får betraktaren att få syn på delar som annars kunde passera obemärkt – genom sitt samspel med de övriga i kombination med att skilja sig från dem. Den puckelryggige inviger betraktaren i det spel som pågår bakom allt som sker. I det finns det en uppfordran till betraktaren och ett risktagande från betraktarens sida när hen väljer att kliva in.

Kapitel 8: "Die Liebe"

Likt en solstråle som letar sig in i en spricka i ett murket träd framträder "Die Liebe": värme och vila från det som annars präglar romanen. Sprickan uppstår i romanens mitt, som det åttonde av sjutton kapitel. Placeringen visar att det inte är så här det kommer att sluta, och glimten av lycka kan troligen aldrig bli något annat än just en glimt. Som kapitelrubriken visar handlar kapitlet om hur kvinnan möter sin kärlek. Mannen hon möter och blir förälskad i kallas i texten nedan för "mannen".

Första sidan i kapitlet "Die Liebe" visar mannen bakifrån vid porten utanför bordellen. Han bär på en stege och en verktygslåda. Till vänster i bildrutan syns ett fönster med en halvt fördragen gardin, som en nyfiken smygande blick på mannen. Fönstret är mörkt, liksom rummet innanför, men den omgivande fasaden är ljus och får blicken att dras mot fönstret.

Spelet mellan det vita och det svarta är en effekt av tekniken, där allt svart är orört och allt vitt är urkarvat. Vitheten är frånvaro och ger sig till känna i relation till det svarta. Färgkontrasterna har betydelser inom "Die Liebe" och även i relation till hur ljus och mörker används i övriga kapitel. I dessa befinner sig kvinnan alltid i skugga men inte här. I de fall där ljus

kommer in genom fönster eller lyser upp landskap når det aldrig fram till hennes kropp.

På kapitlets andra sida är mannen inne på bordellen och befinner sig högst upp på en stege i färd med att sätta upp, alternativt laga, en taklampa. Kopplerskan står nedanför och övervakar arbetet. Genom fönstret syns en helt vit yta från ljuset utanför.

På sida tre är kvinnan och mannen ensamma i rummet. Mannen sitter på stegen och är stilla i sin kropp. Kvinnan sitter vid bordet och syr. Det är när han för in ljuset som hon kan agera (hon kan se sin sömnad). Mannens och kvinnans ansikten är upplysta. De liknar varandra, med smått leende munnar och blickarna riktade nedåt. Deras munnar är stängda, som hos flertalet karaktärer i *Schicksal*, men till skillnad från de flesta andra bär deras ansikten tydliga uttryck. Annars är det som regel kropparna samt det animerade som omger karaktärerna – hus, träd, fönster, himlar, djur – som visar känsla och uttryck. Det här är den enda bilden i kapitlet där mannens och kvinnans ansikten syns.

De i övrigt stumma ansiktena och de talande kropparna har också med tystnader och ordlöshet att göra, eftersom tystnaderna i *Schicksals* universum inte bara utgörs av avsaknaden av skrivna ord utan också nästan genomgående av tysta karaktärer. De händelser som drabbar kvinnan möter hon i tystnad och de karaktärer som för förloppet framåt utför sina handlingar med munnarna stängda och blickarna riktade inåt, bortåt. Visualiserade ljud, såsom gråt, sker in mot kroppen, med huvudet begravt i armarna eller ansiktet gömt mot ett föremål (en trädstam, ett fönsterbräde) eller ett djur (som i scenen där en kvinna omfamnar en get). Även det animerades bevittnande är en tyst aktion. Eftersom djuren har ljud ger de röst åt känslorna och kan genom sina ordlösa läten förmedla det som sker inne i kvinnan. I bilden där kvinnan sitter och syr och mannen sitter på stegen, står det på bordet mellan dem en blomma, som inte har förekommit tidigare. Blomman är deras kärlek och början på ett gemensamt liv. Den återkommer en gång till i kapitlet och sedan aldrig mer. Blomman är belyst och riktar sig mot kvinnan och mannen så att de tre bildar en gemenskap.

Kapitlets fjärde bild visar mannen sittande i mörker och kvinnan i ljus (bild 42). En fotogenlampa lyser med ett starkt ljus mot kvinnans ansikte. Hon är inte helt upplyst, men delar av hennes anletslösa ansikte lyses upp. Ljuset är här upplysningen, uppvaknandet. Mannen upplyser och befriar.

Han lutar sig mot kvinnan och håller ena handen på hennes axel. Denna gest markerar ytterligare en skillnad gentemot andra kapitel. Kropparna i ”Die Liebe” rör varandra, medan de annars är separerade från varandra (med undantag av när kvinnan bär sitt barn). Den kroppsliga igenkänningen är direkt, går förbi en ”textlig” förmedling och är påtagligt fysisk: hans hand känns på hennes axel; lampans sken värmer hennes ansikte; hans ben rör sig, trots sittställningen, för att hans vilja att nå fram till kvinnan är så stark. Skillnaden är tydlig jämfört med kropparnas beröring i till exempel den bild i kapitlet ”Die Flucht” där kvinnan flyr (bild 13). ”Die Liebe” är en motsats till den isolering som paret på tåget uttrycker.

I de tre efterföljande bilderna skildras hur mannen, mot kopplerskans vilja, får kvinnan att lämna bordellen. När mannen för kvinnan ut ur huset är ytan i dörröppningen, öppningen de går emot, helt vit. Så nära ljuset har kvinnan inte kommit tidigare. Mannen som blir hennes kärlek kommer bokstavligen med ljuset till henne. Han flyttar in ljuset i det förut mörka rummet och in i kvinnans hjärta. Ljusets första uppgift är att visa parets ansikten och därmed bekräfta deras känslor, belysa det spirande hoppet (blomman) och att få kvinnan att börja agera (sömnaden).

I nästa bild befinner sig paret i sitt nya hem. Till skillnad från allt som har varit fram till detta ögonblick är det en vardag och ett liv så som man tänker sig det, och som kanske är mer bekant för betraktaren än de tragedier kvinnan har upplevt hittills. På fönsterbrädan står blomman.

Det finns ett annat öppet fönster i boken. Det är fönstret från vilket kvinnan kastar sig ut i ”Das Ende”. Hon förenas då med ljuset (bild 22). Hon lyfter sin högra hand uppåt, som i en vinkning, och kastar sig ut mot det vita. Hon når ljuset såsom hon tidigare bara har gjort i kapitlet ”Die Liebe”. Genom ”Die Liebe” visas hennes verklighet som den kan vara: ett liv där hon får vara i ljuset. Och när hon slutar sitt liv i detta ljus sluts hon in i det som är hon.

Bilden i hemmet följs av den bild som mer än någon annan placerar kvinnan i ljuset (bild 43). Kropparnas framsidor, som inte syns i bilden, badar i ljus. De befinner sig mitt i bildrutan. Deras huvuden omges av himlens vita ljus. Ljuset lyser också mot parets ansikten (som inte syns) och på marken framför dem. Det gör att även benens framsidor befinner sig i ljus. Bortsett från händerna och de något böjda nackarna ligger kropparnas baksidor i mörker. Gestalterna lutar sig mot varandra med

ansiktena tätt ihop. Omkring dem – framför men även runt dem, vilket vi kan ana genom trottoarkanten som skymtar på vänster sida i bildens förgrund – står husen med sina svarta fönsterögon. Kropparnas skuggor håller fast paret i marken och sträcker sig från fötterna och ut mot bildens betraktare. Kropparna, liksom husen, står stadigt och säkert i scenen, förankrade i marken, bilden, känslan. Tillsammans med husen blir betraktaren vittne till parets kärlek och fullbordar också en skyddande mur runt dem. Speciellt ljuset runt parets huvuden ger en vila i bilden. Ingenting behöver döljas. På sidan som följer förstärks budskapet av att världen nu är öppen och tillåten för kvinnan. Perspektivet zoomas ut och ett myller av människor framträder i stadsmiljön. Scenen fylls av ljus. Det är rörelse och liv överallt. Huvudpersonerna pekas inte ut utan man kan se dem i olika promenerande par. De är nu en del av alla dem som får vara i ljuset.

På kapitlets sista sida syns de tre bergstopparna igen. I förgrunden av bildens högra del står ett träd (bild 24). På en gren som pekar uppåt, mot solen, sitter en fågel med huvudet höjt mot ljuset. Trädet och fågeln bevittnar och vakar över scenen. Fågeln är det objekt som befinner sig närmast betraktaren, som kan nå in i scenen genom dess uttryck. Den påminner om geten i kapitlet ”Der Reisende”, men här är det sorgsna bräkandet mot natten efter det att kvinnan förförts utbytt mot en lovsång. Geten och fågeln är båda riktade åt vänster, mot det strålande ljuset på himlen, och de lyfter sina huvuden på samma sätt mot ljuset. Men där geten är bunden (repet sträcks ut) och paret den bräker om är dolt för betraktaren, är fågeln fri och kärleksparet den besjunger synligt. På parkbänken sitter kvinnan och hennes kärlek med armarna om varandra. Gränsen (i form av staketet) mellan ljuset och kvinnan gör att det finns ett ”sedan” inne i bilden. Bilden, liksom alla bilder i *Schicksal*, innesluter både den enskilda händelsen och hela kvinnans öde på samma gång. Trädet är återigen det vertikala elementet som når alla delar. Det gör träden till ännu viktigare vittnen. Träden ser och förstår allt. Likt andra icke-animaliska element delar de med sig av sitt deltagande.

6. AVSLUTNING

Avsked av kvinnan

En draperad begravningsvagn dras av två hästar försedda med täcken. Samtligt går i svart: Framför vagnen går tre präster i en procession. De två bakre prästerna bär paraplyer och den främre ett processionskors. Denne håller inte korset framför sig, som brukligt är, utan bär det tungt över axlarna likt hur Jesus gestaltas på sin väg mot Golgata. Runt omkring rör sig svarta siluetter med lika svarta paraplyer; några av dem går bakom vagnen som en del av begravningssällskapet. Det strider mot logiken i händelseförloppet att en människa, vars liv i samhällets periferi har kantats av brott, våld, fattigdom och olycka, får en ståtlig begravning som drar omgivningens intresse till sig. Om begravningsscenen däremot står utanför förloppet så stämmer den, inte bara med logiken för kvinnans karaktär utan också med olika underliggande element i *Schicksal* – referenser, material och teknik – som har en riktning inåt, in i bilden, in i betraktaren. Genom den ståtliga processionen och referensen till Jesus korsfästelse får kvinnan i den meningen en martyrs begravning. Hon får det som en hyllning för att hon, på bekostnad av sig själv, visat hur sanningen är. Hennes roll bestäms av hur den förhåller sig till commedia dell'arte. Medan flera av karaktärerna i *Schicksal* passar mycket väl in i commedia dell'artes form, ställs kvinnan utanför skådespelet. I relation till komedins persongalleri och attribut blir kvinnan mer ”verklig” än om hon skulle placeras bland realistiska karaktärer. Hon blir ”det sanna” som kräver att betraktaren ska vara hennes vittne.

Bevittnande och risk

Bildelementen i *Schicksal* är animerade på samma angelägenhetsnivå och därmed likvärdigt närvarande. Det innebär inte att de har samma roller. De icke-besjälade tingen framträder som om de i denna värld vore besjälade men ändå inte deltar i händelserna. De är vittnen till scenerna, aldrig dömande eller deltagande på annat sätt än just för att besjäla bilden och bekräfta händelsen – och ändå på samma angelägenhetsnivå som människorna. Det animerade blir besjälat genom hur det relaterar till eller reagerar på scenerna och hur det liknar mänskliga kroppar. Det innebär att betraktaren kan "vara" i karaktärernas olika kroppar men också i djur, träd, fönster, hus och himlar. Allt erkänns, upplevs och förmedlas, både det goda och det onda och det som bara närvarar.

Om jag i ord skulle definiera det som uppenbarar sig när jag som betraktare träder in i *Schicksals* bilder skulle jag välja ordet *bevittnande*. Om *Schicksal* definieras som något som inte ska "berättas" utan "bevittnas" blir betraktaren en tydligare aktör i tillägnandet. Det är i receptionsakten betydelserna skapas och bevittnandet äger rum, och det sker mellan bild och betraktare och mellan allt animerat i bilden. Bevittnandet förenar tillägnandet och uttrycket. Det innebär också att den som träder in i boken upplever bildvärlden och samtidigt upplever en värld som är helt olik den som hen annars är i. För att inte upplevelsen ska gå förlorad krävs det att betraktaren imaginärt transporteras in i bildvärlden.

Tillsammans med allt animerat, men också rent kroppsligt genom identifikation med karaktärer, och i synnerhet med den puckelryggige, intar betraktaren vittnets roll. Med den puckelryggige placeras betraktaren alltid i förgrunden, ofta iakttagande händelserna på scenen. Han är både ett vittne och en aktör, eller snarare en aktör som utger sig för att "bara" vara vittne. Likt hur Otto Nückel med det litterära greppet lockar in betraktaren i något främmande, lockar den puckelryggige in betraktaren i ett bevittnande. När vittnen – betraktaren, den puckelryggige och allt animerat som omger händelserna (träd, fönster, djur) – rent kroppsligt och själsligt upplever kvinnans öde, erkänns ödet och blir betydelsefullt oavsett vad som händer kvinnan. Det är inte händelserna som är *Schicksals* huvudsakliga innehåll. I stället handlar det om existentiella dimensioner.

Ett vittne är *där* när något händer, och en närvaro är aldrig skyddad.

Det finns en fara att själv dras in i händelsen. Det innebär att betraktaren – om hen träder in i bilden och upphäver distansen – tar en risk. (På samma sätt tar den puckelryggige en risk när han styr händelseförloppet och till slut själv dras in i det.) Det är betraktarens risk att utsättas för att bli närvarande och känslomässigt involverad, liksom en engagerad betraktare också utgör en risk för den som betraktas. I ett samhälleligt perspektiv kan styrande makthavare riskera att förlora sina positioner om engagerade medborgare synar dem. Denna samhällets och maktens risk och rädsla synliggörs genom historien i bildcensur och bildstrider. Dessa ikonoklasmer är ett återkommande inslag i religiösa och politiska strider. Jämförelser kan göras med nazisternas konstcensur eller med förbud mot karikatyrer av maktmänniskor genom historien. Ett grundläggande scenario om det både hotfulla och begärliga i bilder etablerades redan genom bildstriden i det bysantinska riket under 700- och 800-talen. Betraktaren måste inte utsätta sig för risken utan kan välja att stanna i den övre nivån av tillägnande av verket, den intellektuella – eller i alla fall försöka. Möjligen blir hen bergtagen, dras in och blir delaktig i bildvärlden.

Med siluetterna runt begravningsvagnen visualiseras slutligen bevittnandet som ett element i bilden. Kropparna dras mot bildens mittpunkt, mot den hyllande ritualen av kvinnan, och därmed mot ett erkännande av hennes existens och av betydelsen av denna existens. Kropparna är därför inte enbart delar av den logiska händelsekedjan i *Schicksals* linjära berättelse, utan platser för betraktaren att placeras i. De visar vad betraktaren ska titta på, vad som ska bevittnas. Här erkänns kvinnans upplyfta roll som det som ska bevittnas.

Spänningar

Bilden med begravningen visualiserar på ett extra tydligt sätt föreningen av ”högt” och ”lågt”. Därmed fångar den också själva verkets ”själ”. *Schicksal* är med föreningen av ett sjaskigt tema tryckt på handgjort japanskt papper, eller ett eländigt innehåll ristat med största omsorg, ett erkännande av det låga och bortglömda. De ordlösa romanerna kunde vända sig till både högre och lägre klasser då de ofta publicerades i två eller tre versioner med allt enklare utförande. Samma innehåll blev därmed tillgängligt för både

de mer bemedlade som kunde betala den dyrare varianten och för vanligt folk som kunde välja en billigare utgåva.[161]

Spänningarna i *Schicksal* (som förenandet av högt och lågt är en del av) kan beskrivas som ett dynamiskt spel, genomgående i romanen, inom varje bild och inom varje kapitel. Vi kan återgå till ”Die Liebe” som exempel. Spänningen ligger här i att förgängligheten som finns med i varje bild (vetskapen om att glimten av lycka bara är en glimt) motsägs av skärandets beständighet. När händelser och karaktärer skärs in i denna värld, upptas kvinnan genom en omsorgsfull och försonande handling. Energin i allt, inte bara i animeringen, utan i figurernas kroppar, gester och så vidare, är en förhöjning av verkligheten. Detta moment av förverkligande ligger i uttrycket, men också i hantverket självt, det omsorgsfulla långsamma skärandet. Kärleken finns kvar eftersom den är utskuren, inristad, och beständig. Själva tekniken är på så vis en del av budskapet. Tekniken blir innehållet.

Ordlöshetens spänningsförhållande i *Schicksal* ligger även i upplevelsen att bilderna kräver att synas, bevittnas, och i den totala tystnad som präglar bilderna: en riktning ut till betraktaren och en riktning in i den värld som bilderna utgör. Tystnaden ska inte ljudsättas av betraktaren, och bilderna ska inte översättas i ord. Ordlösheten pekar inte mot en avsaknad. Tvärtom utgör ordlösheten en kraft i bilden och är en del av uttrycket. Den är avgörande för att förmedlingen sker just på det sätt det gör; den påverkar bilden och relationen mellan bild och betraktare. Tystnaden och ordlösheten motverkar de vanliga redskapen för litterär läsning, men i och med det utvidgas betraktarens medvetanderepertoar. Frånvaron av ord ger en högre närvaro till bilderna. Tystnaden gör karaktärerna besläktade med varandra och skilda från den verkliga världen, och ordlösheten skapar en spänning mellan frånvaro och närvaro. Den autonoma bildberättelsen ska alltså inte enbart betraktas utifrån en frånvaro av ord, utan även utifrån närvaro av *ordlöshet*. Närvaron av ordlöshet är ett bejakande av något som inte brukar nås av bejakande. En närvaro som annars trycks bort av orden kommer fram: en kroppslig närvaro. Denna kroppsliga närvaro framträder genom att alla bildelement bevittnar och är *där* med hela sin angelägenhet.

Alienering och igenkänning
Bildernas motsättningar av å ena sidan det främmande – kantigheten, kontrasten, ordlösheten – och å andra sidan igenkänning – kropparna, närvaron, emotionerna – visualiserar separationen mellan bilden och texten, mellan det ursprungliga och subjektet. Vi ser tillbaka på det vi är men aldrig mer kan bli: främmande och ursprungliga på samma gång. I saknaden väcks för betraktaren ett behov, en längtan – och ibland ett förverkligande.

Hur ska igenkänning beskrivas? Någonting i bilden når någonting i betraktaren. I detta möte mellan bilden och det inre sker någonting. Filosofen Ted Cohen beskriver humorns igenkänning på ett liknande sätt. När en person skrattar åt någon annans skämt eller två eller flera människor skrattar åt samma skämt uppnås en intimitet i form av att de som skrattar upplever sig själva som människor och varandra som lika.[162] Jämförelsen mellan dessa två mysterier – bilder och humor – är relevant. Om den ordlösa romanen förstås som en förening av ”högt” och ”lågt”, en uppmaning eller ett krav på förståelse hos den samhällsgrupp böckerna inte handlar om, blir intimitetens förmåga av stor vikt, likt hur ikoniska foton genom historien har påverkat människor till att engagera sig i öden och platser fjärran från dem själva. Identifikationen kan beskrivas som en inlevelse där ”högt” och ”lågt” förenas. *Man ser hur det känns* och upplevelsen av detta är något som ord inte kan förmedla.

Oändlighet

I inledningen beskrivs akten *att tillägna sig en bild* som en händelse bestående av ett spel mellan två typer av närvaro: en direkt och en indirekt. Det direkt närvarande är mediet (strecken, svärtan, boken eller sidorna). Mediets roll är att göra den direkta närvaron som bär och processar till en upplevd närvaro. Den värld som betraktaren kommer in i är indirekt närvarande och medierad. Tolkningen av bilden handlar om erfarenheten av att ha varit där – i bilden. Den direkta närvaron är kvar som en ingång. Den indirekta närvaron – den åskådliggjorda, det som händer i bilden – blir aldrig fri från den direkta närvaron. Båda upplevs samtidigt. Spelet mellan mediet och det föreställda skapar en oändlighet.

Det oändliga finns också i (vissa) bilders paradoxala förmåga av att vara både essentiella och samtidiga i meningen att de både är och blir till. Allt finns i varje bild – i varje bild och i varje kropp finns känslan av den enskilda scenen och samtidigt essensen av hela flödet. Allting i bilden är redan där och ändå upptäcks bilden vidare i oändlighet, i nyupptäckta detaljer och relationer som för betydelserna vidare. I båda dessa förmågor ligger oändligheten. Om allting redan är kan det inte finnas en början eller ett slut.

Reliefteknikien i de studerade verken är också en del av paradoxen. Den värld som framträder i *Schicksal* – liksom i *Enfance* – visar hela tiden sin tillblivelse. Betraktaren är därmed med om utförandet och tillblivelsen hela tiden, vilket lägger en ytterligare dimension till den värld som skildras. I bilderna syns tillblivelsen och den känsla som finns i tillägnandet: händelsen och figurerna – och att de pågår i skärandet. I den säregna akt som utförs i *Schicksal* är händelserna både ständigt pågående och för evigt förbi.

Den ordlösa romanen

I tillägnandet av *Schicksal* äger tre förändringar rum: betraktaren förs mot en existentiell nivå, skillnaden mellan ”högt” och ”lågt” löses upp och en strävar efter att förändra en tanke/ett samhälle (likt satirens uppgift att förändra) synliggörs. Syftet för hela studien har varit att utreda *på vilka sätt* (hur) *Schicksal* i synnerhet och ordlösa bilduttryck i allmänhet gör allt detta. För att ringa in den ordlösa romanens egenart kan genrens meningsfunktioner ställas mot dess mediala motpoler: litterära berättelser och naturalistiskt avbildande konst. I undersökningen har skillnader mellan den ordlösa romanen och andra kända uttrycksformer använts som verktyg för tolkningen.

Genom att kontrastera *Schicksal* mot traderade och hegemoniska uttryck framträder okända spår av erfarenhet och nya öppningar i medvetandet som väcker en inlevelse som är existentiellt och kroppsligt utvidgat. Anspelningen på litteratur är alltså ingen eftergift till det dominerande, utan ett medel att relativisera detta och öppna för vägen in i bilderna. Den mening de ordlösa romanerna har innebär ett slags förhöjning eller utvidgning av inlevelse, inte bara med scenerna och karaktärerna, utan

också med skärandet, handrörelserna och spåren. Betraktaren är närvarande i betydelsen av att vara i scenerna och händelserna, men också närvarande i utförandet och tillblivelsen av den värld hen hamnat i. Den utvidgning som sker i inlevelsen sker genom en ”brist” (ordlöshet) som blir ett överflöd av vägar in i det egna jaget.

Det är därmed ett unikt universum som skapas i den ordlösa romanen. Samtidigt blir den också till genom spelet med andra uttryck, antingen i ovan beskrivna kontrasterande eller som omformuleringar av och anspelningar på besläktade uttryck, som *Ausdruckstanz* eller *Neuer Tanz*, ikoner och ikonoklasmer, *Danse macabre*, commedia dell'arte, cirkus och stumfilm.

Bilderna motsäger den struktur som läsandet av en text har. Bilderna löser upp ordningen och gör hela verket annorlunda. När betraktaren väl har gjort valet att gå in i bilden så förvandlas tillägnandet av verket och betraktaren intar en annan blick än den som är aktiv hos läsaren av det linjära. Det som är åtkomligt genom den inåtgående rörelsen, det vill säga bildvärldens inre, är det väsentliga. Det är det som ska väckas och göras tillgängligt för betraktaren – bevittnas av betraktaren.

Jämförelse med *Enfance*

De två verken förenas i reliefteknikens spår och i ordlösheten. Kontrasterna och kantigheten som utförandet ger skapar en spänning som laddar bilderna med liv. Tystnad och kropp är två aspekter som förenar och samtidigt skiljer de två verken åt. Det gemensamma och det särskiljande ger kunskap om bildens gåta.

Frånvaron av ord präglar *Schicksal* och *Enfance* och skapar en närvaro av ordlöshet som påverkar bildernas förmedling och betydelser. Under tolkningsarbetet har dock skillnader framträtt mellan hur ord, ljud och tystnader fungerar i de två exemplen. *Schicksal* har en påfallande närvaro av tystnad. Munnarna är alltid stängda, vilket skapar en befolkning utan verbala uttryck. Kapitelrubrikerna som är relevanta för hur bilderna förstås ger en uppdelning mellan två världar. Orden kommer från betraktarens värld medan bilderna existerar i den inre världen som betraktaren bjuds in i. Rubrikerna i *Schicksal* uppmärksammar betraktaren både på det som ska komma och, genom den förstärkta kontrasten mellan bild och text,

tystnaden och den inre världen. I *Enfance* flödar bilderna fram utan avbrott av rubriker. Närvaron av tystnad är inte lika påtaglig som i *Schicksal*. Talet finns med som en aktivitet bland andra och som ett bland andra ljud: prat, sorl, barnskratt, skrik, gråt, ljud av lek och fötter som springer. Det samtal som är av vikt är det mellan flickan och gud. Detta förstärker bildens position. Ett djupare samtal skapas via upplevelsen av det gudomliga på ett sätt som påminner om den transcendentala kontakten mellan religiös utövare och ikon. Tystnaden finns för att allt är minnen. Ljuden fanns men hörs inte längre, medan bilden finns kvar, inristad och evig.

Ljuden i *Enfance* är borta för att de redan har passerat, medan människorna i *Schicksal* är tysta för att tystnaden är en del av deras existens, som ett sinne, vilket som helst, som de är utrustade med – en närvaro av tystnad. Därmed skapas det en existens som är helt olik betraktarens, men som hen ändå förs in i och uppmanas att förstå.

De kroppsliga uttrycken i de två verken både förstärker det gemensamma och påvisar de olika sätt som kroppen kan fungera på i bilder. Det förenande är avgörande för bilders egenart och har betydelse för hur en bild når in i den egna erfarenheten. Den allmänmänskliga erfarenheten av det kroppsliga – tyngden, gravitationen, beröringen – når betraktarens kroppsliga förståelse och väcker inlevelse. Kroppens funktion i bilderna påminner om dansens, som också den väcker betraktarens inlevelse genom den kroppsliga erfarenheten. I båda verken fungerar kroppen som bärare av tanke, minne och inlevelse. Genom kropparna vidgas ytan och djupen för betraktarens upplevelse. Genom kropparna förmedlas gemenskap kontra isolering.

Kropparna i *Schicksal* levandegörs genom emotioner. De lider, njuter, våndas, längtar och sörjer. Otto Nückels bilder når fram till upplevelsen av existensen trots – eller kanske på grund av – ensamheten. Betraktarens inre nås i upplevelsen av att vara människa, ensam människa, men det är en delad upplevelse eftersom bilden väcker igenkänning. Flickan i *Enfance* förmedlar både isolering och gemenskap. Upplevelserna och blicken på andra sker genom hennes individuella blick och kropp. Samtidigt är kropparna, till skillnad från dem i *Schicksal*, i beröring med varandra. Det gäller även huvudpersonen fram till det ögonblick hon börjar förlora synen. Då isoleras hon kroppsligt och mentalt fram tills hon genom ljuset och gud tas in i gemenskapen igen.

Flickan i *Enfance* lever ett privilegierat liv, men hon bevittnar vid flera tillfällen scener ur en mörkare värld, inte sällan händelser som i *Schicksal* drabbar huvudpersonerna. I det har flickan en roll och en uppgift liknande *Schicksals* betraktare. Om flickan är ett vittne med uppgift att bekräfta alla delar av att vara människa eller alla delar av samhället, är hennes förlorade syn inte bara en personlig tragedi utan också ett hot om att människan blir blind för sanningen om världen och om sig själv.

Oavsett tolkningar av kropparnas olika funktioner och betydelser i de två verken, så är det som förenar dem av större vikt eftersom detta inte bara berättar om de enskilda verken utan om bilders kraft mer generellt. Kropparna i de två verken är drabbande på så sätt att de går direkt till den egna kroppens erfarenhet: känslomässigt eller till sinnesintrycken. I jämförelse med andra bilder menar jag här att bilden är en kropp. Det behöver alltså inte röra sig om en avbildning av en kropp eller något som liknar en kropp. Bilden i sig (vissa bilder) fungerar genom att kroppsligt förankras i den levande kroppen utanför bilden.

Om det gemensamma i studiens två verk mer specifikt är kontraster (svart och vit, ljus och mörker), kroppars igenkänning och betydelsebärande element (fönster, träd, stegar, himlar, hus) som skapar en annan förmedling eller berättelseordning, vad säger det då om bildens egenart generellt? Dels säger det att bilder *kan* fungera på de här sätten, dels att det finns egenskaper som sträcker sig förbi undersökningens specifika bilduttryck. Kroppens erfarenhet av att ha varit där (i bilden), bilden som något oändligt samt den dubbla närvaron av det direkt närvarande och det indirekt närvarande – allt detta är avgörande pusselbitar för den som vill närma sig den gåta som bilden är.

Den puckelryggiges avsked

Schicksal slutar med den puckelryggiges återkomst och avsked (bild 23). Efter hans och kvinnans gemensamma flykt försvinner han för att återkomma först i den allra sista bilden, efter scenen med kvinnans begravning. Den puckelryggige går nu vid gravarna med en begravningskrans på armen, vänder sig halvt om, ser sig över axeln och blickar tillbaka på det som skett eller vänder sig för att se mot något utanför bilden. Hans skugga

ligger kolsvart mot marken och upp på muren, skarp mot det vita som omger honom. Ljus riktat rakt mot honom lyser upp ansiktet och delar av kroppen. Effekten blir en märklig krock mellan att smyga bort obemärkt och att pekas ut. Det är dock en motsättning som stämmer väl med den puckelryggiges karaktär, liksom med hela *Schicksals* laddning av spänningar.

Ljuset behöver inte uppfattas som solljus utan kan lika gärna vara ett strålkastarljus. Ljuset i bokens första bild liknas i undersökningen vid en strålkastares. Om det var skådespelets början så går föreställningen här mot sitt slut. Den siste aktören lämnar scenen med blommor i handen och genom att vända sig ut mot sin följeslagare, betraktaren, för sista gången. Han visar sitt ansikte för, men ser inte mot, betraktaren.

Den puckelryggige – obemärkt och märkbar, vittne och aktör – förkroppsligar uppmaningen av inlevelse där ”högt” och ”lågt” förenas. Genom sina onda handlingar och sin dubbla natur uppmanar han betraktaren att vakna och utgöra motpolen till honom själv. Betraktaren har tillsammans med den puckelryggige befunnit sig i en värld med helt andra tecken och riktningar än de som vanligen finns mellan en boks pärmar. Han är i samspel med betraktaren men också med *Schicksals* upphovsman. Otto Nückel tog ett litterärt grepp och skapade något helt annat – ett uttryck där det existentiella skär igenom. Genom bevittnandet blir både betraktaren och kvinnan i *Schicksal* erkända och levande. Allt som händer är av största vikt. Det som ristas in måste upplevas för att betraktaren, liksom kvinnan, ska ha levt ett fullvärdigt liv och ha nått varje vrå av upplevelsen av att vara människa.

Omslagsbilden på förstautgåvan av *Schicksal* föreställer en dörr på glänt. Till skillnad från senare utgåvors omslagsbilder återkommer inte denna bild inne i boken. Det är alltså inte en förhandstitt på vad som ska komma, utan en inbjudan till en annan värld, skild från betraktarens verklighet. Betraktaren tar en risk, kliver in i den främmande världen, bevittnar och upplever, och blir genom detta själv en människa på alla de sätt som människan kan – medveten och kännande. Tolkningen av bilden handlar om den kroppsliga erfarenheten av att ha varit *där*. Händelsen att man är med om bilden är inte en berättelse.



NOTER

1. Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, Delphin Verlag, München, 1926.
2. David Beronä, *Wordless Books: The Original Graphic Novels*, Abrams, New York, 2008, s. 224.
3. Stephen Ely Tabachnick, ”From Comics to the Graphic Novel: William Hogarth to Will Eisner”, *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, red. Stephen Ely Tabachnick, Cambridge University Press, Cambridge, 2017, s. 27.
4. Tabachnick 2017, s. 27–28.
5. Tabachnick 2017, s. 28.
6. Beronä 2008.
7. Tabachnick 2017, s. 26.
8. Tabachnick 2017, s. 26. Tabachnick refererar till Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Harper Perennial, New York, 1994.
9. Tabachnick 2017, s. 26–27.
10. Beronä 2008, s. 10, 12–13.
11. Beronä 2008, s. 10.
12. ”Ken Sanders Rare Books Item List”, otryckt utställningskatalog från NYC Bibliography Week, 23 januari 2020, https://www.kensandersbooks.com/images/upload/bibcat.pdf.
13. Beronä 2008, s. 10.
14. Beronä 2008, s. 12.
15. George A. Walker, Frans Masereel, Lynd Ward, Giacomo Patri & Laurence Hyde, *Graphic Witness: Four Wordless Graphic Novels [by Frans Masereel, Lynd Ward, Giacomo Patri & Laurence Hyde]*, red. George A. Walker, Firefly Books, Buffalo, N.Y., 2007.
16. Nückel 1926.
17. Helena Bochořáková-Dittrichová, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, Prag, 1929.

18. Beronä 2008, s. 93.

19. Erika Esau, ”The Written Image and the Wordless Novel”, Los Angeles County Museum of Art, 20 oktober 2014, https://unframed.lacma.org/2014/10/20/written-image-and-wordless-novel.

20. Barbara Postema, ”Long-length Wordless Books: Frans Masereel, Milt Gross, Lynd Ward, and Beyond”, *The Cambridge History of the Graphic Novel*, red. Jan Baetens, Hugo Frey & Stephen E. Tabachnick, Cambridge University Press, Cambridge, 2018, s. 64.

21. Adolf Sennewald, *Deutsche Buchillustratoren im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts: Materialien für Bibliophile*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1999, s. 139.

22. van Gelder är ett högkvalitativt holländskt papper.

23. Paul Ritter (red.), *Frans Masereel: Eine annotierte Bibliographie des druckgraphischen Werkes*, De Gruyter, Berlin, 1992, s. 136.

24. Martin S. Cohen, ”The Novel in Woodcuts: A Handbook”, *Journal of Modern Literature*, vol. 6, nr 2, 1977, s. 191.

25. David Juga, *Helena Bochořáková-Dittrichová a meziválečná sociální grafika na Moravé* (Helena Bochořáková-Dittrichová and in the interwar social graphic in Moravia), masteruppsats, Palacký University Olomouc, online 2010, https://thesis.cz/id/vyoald/.

26. Wolfgang Kemp, ”The Work of Art and Its Beholder: Methodology of the Aesthetic of Reception”, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, s. 183.

27. Peter Gillgren, ” The Michelangelo Crescendo: Communicating the Sistine Chapel Ceiling”, *Konsthistorisk tidskrift*, nr 4, 2001, s. 206–216, samt ”Michelangelos gravmonument över Julius II”, *Det åskådliga och det bottenlösa: Tankar om konst och humaniora tillägnade Margaretha Rossholm Lagerlöf*, red. Tomas Björk, Eidos nr 22, Stockholms universitet, Stockholm, 2010, s.226.

28. Se även liknande motivering i min doktorsavhandling, Elisa Rossholm, *I väntan på hufvudpersonen: Identitet och identifikation i svensk skämtbild 1870–1900*, Diss. Stockholms universitet, Makadam, Göteborg & Stockholm, 2016. http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-128924.

29. Donna Haraway, ”Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, vol. 14, nr 3, 1988, s. 575–599.

30. John Langshaw Austin & J. O. Urmson (red.), *How To Do Things With Words*, London, 1962.

31. Horst Bredekamp, *Image Acts* [elektronisk resurs], De Gruyter, 2017, s. 33,

och David Morgan, *Images at Work: The Material Culture of Enchantment*, Oxford University Press, New York, 2018, s 49–50.

32. Mårten Snickare, ”Bildhandlingar: Att skapa mening med Titusbågen”, Malin Hedlin Hayden, Johanna Rosenqvist, Anna Lundström, Peter Gillgren, *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 1*, Stockholm University Press, Stockholm, 2017, s. 1–16.
33. Matthew Rampley diskuterar detta i sin recension av Bredekamps *Image Acts*,”Theories of agency in art: Review of: Horst Bredekamp, Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency. Translated by Elizabeth Clegg”, *Journal of Art Historiography*, nr 10 (juni), 2019.
34. W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, s. 47.
35. Mitchell 2005, s. 48.
36. David Morgan, ”The Ecology of Images: Seeing and the Study of Religion”, *Religion and Society*, vol. 5, nr 1, 2014 och Morgan 2014, s. 87.
37. Morgan 2014, s. 87 och 90.
38. Morgan 2014, s. 87.
39. Morgan 2018, s. 52.
40. Hillary L. Chute, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA, 2016, s. 5.
41. Chute 2016, s. 16.
42. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* [elektronisk resurs], Duke University Press, Durham, N.C., 2010.
43. Jenny Jarlsdotter Wikström, *Materiella vändningar: läsningar av Parland, Lispector, Berg och Byggmästar*, Diss. Umeå universitet, Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå, 2020, s. 13.
44. Bennett 2010, s. 21–22.
45. Bennett 2010, s. 6.
46. Bennett 2010, s. 23–24.
47. Bennett 2010, s 6.
48. Bennett 2010, s 31.
49. Bennett 2010, s 31–32.
50. Bennett 2010, s. 34–35 och François Jullien, *Propensity of Things: Towards a History of China*, Zone Books, New York, 1995, s. 13.
51. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, översättning från franskan Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982, s. 42.

52. Carin Franzén, *Att översätta känslan: En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*, Diss. Stockholms universitet, B. Östlings bokförlag Symposion, Stockholm, 1995, s. 12, 31–32.

53. Min konstvetenskapliga utgångspunkt finns också framlagd i min doktorsavhandling, Rossholm 2016, s. 26.

54. Staffan Carlshamre, ”Narratologi: Vad är en berättelse?”, del av manus, Filosofiska institutionen, Stockholms universitet, https://www2.philosophy.su.se/carlshamre/texter/narratologi.html.

55. Carlshamre, ”Narratologi: Vad är en berättelse?”.

56. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Methuen, London, 1985, s. 62.

57. Bordwell 1985, s 34.

58. Maria Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, Studentlitteratur, Lund, 1998; Maria Nikolajeva & Carole Scott, *How Picturebooks Work*, Routledge, New York, 2006; Maria Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, Studentlitteratur, Lund, 2000.

59. Ulla Rhedin, *Bilderboken: På väg mot en teori*, 2. rev. uppl., Alfabeta, Stockholm, 2001. ”Ikonotext” avser syntesen mellan text och bild i en bilderbok, Kristin Hallberg, ”Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3–4, 1982, s. 163–168.

60. Nikolajeva & Scott 2006, s. 1.

61. Nikolajeva & Scott 2006, s. 1.

62. Chute 2016, s. 26.

63. *Maus* publicerades först i serieform i tidskriften *Raw* mellan 1977 och 1985. I bokform utkom den första delen 1986 och den andra delen 1991.

64. Chute 2016, s. 20.

65. Nikolajeva & Scott 2006, s.1.

66. Nikolajeva & Scott 2006, s. 2.

67. Nikolajeva & Scott 2006, s. 2.

68. Nikolajeva & Scott 2006, s. 2.

69. Perry Nodelman, *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, University of Georgia Press, Athens, GA, 1988 och Joseph Schwarcz, *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*, American Library Association, Chicago, 1982.

70. Lawrence R. Sipe, ”How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships”, *Children's Literature in Education*, nr 29 (June), 1998, s. 98–99.

71. För vidare läsning om titelns definition och funktion kan nämnas Roland

Barthes, som skriver att titeln styr bildperceptionen genom att antingen verka fokuserande eller katalyserande. När titeln fokuserar söks tecken som bekräftar titeln och på så vis upptäcks bildelement som annars inte skulle uppmärksammas. En katalyserande titel får betraktaren att se andra innebörder än de som bilden ensamt ger. Intermedialitetsforskaren Leo H. Hoek skiljer på konforma och icke-konforma titlar, där den konforma titeln direkt anger vad bilden föreställer medan den icke-konforma avviker från bilden (se Hans Lund (red.), *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel,* Studentlitteratur, Lund 2002, s. 38).

72. Marina Mohd & Fatimah Hashim, ”Reading from the Wordless: A Case Study on the User of Wordless Picture Books”, *English Language Teaching*, vol. 1, nr 1, 2008, s. 122–123.

73. Nodelman 1988.

74. Shaun Tan, Mohd & Hashim 2008, s. xv.

75. En bok som behandlar det tidiga 1900-talets ordlösa roman nämner utan tvekan Masereel, även om inte hans verk i huvudsak behandlas i publikationen. Läggs namnet Otto Nückel till i stället kommer inga nya resultat, förutom de böcker Nückel illustrerat.

76. Beronä 2008.

77. T.ex. David A. Beronä, ”Wordless Novels in Woodcuts”, *Print Quarterly*, vol. 20, nr 1, 2003, s. 61–73.

78. Postema 2018.

79. Randy Duncan & Matthew J. Smith, ”How the Graphic Novel Works”, *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, red. Stephen Ely Tabachnick, Cambridge University Press, Cambridge, 2017, s.13.

80. Duncan & Smith 2017, s. 13–14.

81. Christina Weyl, ”Lynd Ward's Novels in Woodcuts: The Cinematic Subtext”, *Athanor* nr 30, 2012, s. 83–91.

82. ”heightened states of emotive urgency, tension, and tribulation”, Weyl 2012, s. 84.

83. ”emphasis on action, violence, thrills, awesome sights, and spectacles of physical peril”, Weyl 2012, s. 84.

84. Weyl 2012, s. 84.

85. Jennifer Camp, ”Silent Struggles: The Graphic Radicalism of the Woodcut Novel”, *Athanor*, Florida State University, Department of Art History, nr 33, 2015.

86. Camp 2015, s. 91.

87. Joris van Parys, ”'Silent Books': Frans Masereel: Godfather van de Graphic

Novel", *Brood & Rozen: Tijdschrift voor de Geschiedenis van Sociale Bewegingen*, nr 1, 2020, s. 5–17. Joris van Parys har även skrivit en biografi över Masereel, men då den inte finns översatt använder jag mig inte av den.

88. Perry Willett, 2005.

89. Jeff Horwat, "Too Subtle for Words: Doing Wordless Narrative Research": *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, vol. 3, nr 2, 2018.

90. David M. Ball, "Lynd Ward's Modernist 'Novels in Woodcuts': Graphic Narratives Lost Between Art History and Literature", *Journal of Modern Literature*, vol. 39, nr 2, 2016, s. 126–143.

91. Magasinet publicerades i 42 nummer mellan 1914–1915 och 1917. Redaktörer var Otto Haas-Heye (år 1), Hans Siemsen (år 2) och Ludwig Rubiner (år 3). Utgiven på Graphik-Verlag, München (år 1–2) och på Zeit-Echo Verlag/Benteli, Bümpliz-Bern (år 3).

92. Svante Nordin, *Hitlers München*, Natur & Kultur, Stockholm, 2018.

93. RKK (Reichskulturkammer) var en institution som grundades på initiativ av propagandaministern Joseph Goebbels och fungerade som ett instrument för nazisternas kulturpolitik. RKK skulle verka för utjämning av alla kulturområden och för reglering av kulturarbetares sociala och ekonomiska intressen.

94. KPD (Kommunistische Partei Deutschlands) var det kommunistiska partiet i Tyskland under Weimarrepubliken.

95. Christian Gasser, "Stummes Elend: Der Bilder-Roman 'Destin' von Otto Nückel", *Neue Zürcher Zeitung*, 26 januari 2016.

96. Martin S. Cohen, "The Novel in Woodcuts: A Handbook": *Journal of Modern Literature*, vol. 6, nr 2, 1977, s. 172–173, 175.

97. Perry Willett & Neil H. Donahue, "The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences", *A Companion to the Literature of German Expressionis*m, red. Neil H. Donahue, Camden House, Rochester, N.Y., 2005, s. 111–134.

98. Cohen 1977, s. 126. Släktskapet mellan *Danse macabre* och den ordlösa romanen synliggörs också av Masereels grafiska roman *Danse macabre* från 1941, en skildring av hur gestalten döden går genom en värld av krig, våld och fascism. Frans Masereel, *Danse macabre: 25 dessins faits en 1940 et 1941*, Lang, Bern, 1941.

99. Träsnidarens ankomst och död.

100. Hans Holbein, *Les simulachres & historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées* [Ill.], Lyon 1538.

101. Se exempelvis bilden av påven som omgiven av djävlar och lik låter kejsaren kyssa hans fötter.

102. En kvatrin är en typ av strof eller dikt som består av fyra rader.

103. I boken som publicerades 1538, där astrologen lagts till, är det 41 personer som hämtas av döden.

104. Robin Reisenfeld, ”Cultural Nationalism, Brücke and the German Woodcut: The Formation of a Collective Identity”, *Art History*, vol. 20, nr 2, 1997, s. 289–312.

105. Reisenfeld 1997, s. 293–294.

106. Reisenfeld 1997, s. 297–298.

107. Reisenfeld 1997, s. 298.

108. Reisenfeld 1997, s. 298–299.

109. Reisenfeld 1997, s. 302.

110. Hugo von Hofmannsthal i en recension från 1895 av en bok om skådespelaren Friedrich Mitterwurzer, citerad och översatt till engelska av Michael Hamburger i Ian Fletcher (red.), ”Art as Second Nature”, *Romantic Mythologies*, Routledge, London, 1967, s. 226–227. Citeras även av Janice McCullagh, ”The Tightrope Walker: An Expressionist Image”, *The Art Bulletin*, vol. 66, nr 4, 1984, s. 633. Hugo von Hofmannsthal, *Eine Monographie: Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze 1*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 1979, s. 479: ”Die Leute sind es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt. Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. Es ist beinahe niemand mehr imstande, sich Rechenschaft zu geben, was er versteht und was er nicht versteht, zu sagen was er spürt und was er nicht spürt. So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künste erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler.”

111. Sådana krav finns i manuslitteraturen redan 1913. ”Titelloser Film”, artikel i *Lexikon der Filmbegriffe* (lexikon för filmbegrepp), https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2707.

112. ”Titelloser Film”.

113. McCullagh 1984. s. 634.

114. McCullagh 1984, s. 634.

115. McCullagh 1984, s. 634.

116. McCullagh 1984 s. 637–638.

117. Allison Whitney, ”Etched with the Emulsion: Weimar Dance and Body

Culture in German Expressionist Cinema", *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 46, nr 3, 2010, s. 240.

118. Whitney 2010, s. 240–241.
119. Whitney 2010, s. 242.
120. Lucia Ruprecht, "Ambivalent Agency: Gestural Performances of Hands in Weimar Dance and Film": *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 46, nr 3, 2010, s.255.
121. Ruprecht 2010, s. 255.
122. Bennett 2010, s. 31–33.
123. Bennett 2010, s. 35.
124. Bennett 2010, s. 35.
125. Bennett 2010, s. 35.
126. McCullagh 1984, s. 634–635.
127. Max Beckmann, citat från "Letters to a Woman Painter" 1984 i Peter Howard Selz, *Max Beckmann*, Museum of Modern Art, New York, 1964, s. 134. (Den sista meningen är ett citat av daoismens grundare och dess förste filosof Lao Zi. Citatet hittas även i McCullagh 1984, s. 644.)
128. Rudolf von Laban (1879–1958) var en ungersk dansare, dansteoretiker och koreograf som utvecklade den moderna dansformen.
129. Ruprecht 2010, s. 255.
130. Whitney 2010, s. 241.
131. Reisenfeld 1997, s. 302.
132. Frans Masereel, *Idée, sa naissance, sa vie, sa mort: 83 images, dessinées et gravées sur bois*, Édition Ollendorff, Paris, 1920 (Idé, hennes födelse, hennes liv, hennes död: 83 bilder ritade och graverade på trä).
133. "Ken Sanders Rare Books Item List".
134. Morgan 2018, s. 46.
135. Morgan 2018, s. 47.
136. Reisenfeld 1997, s 305.
137. Bissera V. Pentcheva, "The Performative Icon", *The Art Bulletin*, vol. 88, nr 4, 2006, s. 632: "its imprinted surface with the changing ambience".
138. Patrizia Bettella, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, University of Toronto Press, Toronto, 2005, s. 71.
139. Giacomo Oreglia, *The Commedia dell'Arte*, Hill & Wang, New York, 1968, s. 71.

140. Cyril W. Beaumont, förordet till Gregorio Lambranzi, *New and Curious School of Theatrical Dancing: The Classic Illustrated Treatise on Commedia dell' arte Performance*, Dover Publications, Mineola, 2002 [1928], s. 10.

141. Bari Rolfe, *Commedia dell'Arte: A Scene Study Bo*ok, Personabooks, Oakland, CA, [1981] 1977, s 21 och John Rudlin, *Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook,* Routledge, London, 1994, s. 109.

142. Artemis Preeshl, "The many faces of Brighella", *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* [elektronisk resurs], red. Judith Chaffee & Olly Crick, Routledge, u.å., första gången utgiven 2015, s. 121.

143. Antonio Fava, "Official Recognition of Pulcinella", *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* [elektronisk resurs], red. Judith Chaffee & Olly Crick, Routledge, u.å., första gången utgiven 2015, s. 112.

144. Bottini 2015, s. 60.

145. Robert Henke, "Form and Freedom: Between Scenario and Stage", *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* [elektronisk resurs], red. Judith Chaffee & Olly Crick, Routledge, u.å., första gången utgiven 2015, s. 21.

146. Perspektivet commedia dell'arte återkommer i diskussioner om specifika karaktärer och om funktioner och effekter hos *Schicksal* under rubrikerna "Masker" i kapitel 4 och "Mannen med puckeln" i kapitel 5.

147. Reisenfeld 1997, s. 302.

148. Jag väljer att kalla dem för "sida ett, två, tre" etc. för att inte blanda ihop med bild 1, 2, 3 etc., trots att varje sida kan likställas med en bild och att det finns vita ark mellan varje bild/sida.

149. Om geten som offerdjur, se Tredje Mosebok, kap. 1–7, Offerlagar, Gamla testamentet, *Bibeln*, Libris, Örebro, 1999.

150. Det officiella namnet sedan 2012 är tysk schäferhund.

151. Epilogen är inte rubricerad som en epilog. Det är bara en avslutande bild, men jag uppfattar den som skild från resten av boken, dels för att det så tydligt är en bild utanför berättelsen, som en symbol, och dels för att det är den enda bild som inte omges av en ram.

152. Bottini 2015, s. 58, se även samma text s. 56: "It is usual to attribute the birth of Arlecchino to Tristano Martinelli and to his brother Drusiano, in between the second half of the 1500s and the first thirty years of the 1600s. In truth, this is not quite so. What Martinelli and Drusiano have done is to bring together and synthesize a series of already existing elements until finally finding a universal key embodied in a character."

153. Bottini 2015, s.58.

154. Bottini 2015, s. 56.

155. Bottini 2015, s. 56.

156. Bottini 2015, s. 55–61.

157. Pentcheva 2006, s. 632.

158. Pentcheva 2006, s. 632.

159. Beronä 2008, s. 116.

160. William Shakespeare, *Richard III* [elektronisk resurs], *The Cambridge Dover Wilson Shakespeare*, red. John Dover Wilson, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

161. ”Ken Sanders Rare Books Item List”.

162. Ted Cohen, *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters*, University of Chicago Press, Chicago, s. 31.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

Allison, Rachel Hope, *I'm Not a Plastic Bag*, Los Angeles, 2012

Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words*, red. J. O. Urmson, London, 1962

Ball, David M., ”Lynd Ward's Modernist 'Novels in Woodcuts': Graphic Narratives Lost Between Art History and Literature”, *Journal of Modern Literature*, vol. 39, nr 2, 2016

Barron, Stephanie & Eckmann, Sabine (red.), *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919–1933*, Del Monico Books, München, 2015

Beaumont, Cyril W., förordet till Gregorio Lambranzi, *New and Curious School of Theatrical Dancing: The Classic Illustrated Treatise on Commedia dell' Arte Performance*, Dover Publications, Mineola, 2002 [1928]

Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, 2010

Beronä, David A., *Wordless Books: The Original Graphic Novels*, Abrams Books, New York, 2008

Beronä, David A., ”Wordless Novels in Woodcuts”, *Print Quarterly*, vol. 20, nr 1, 2003

Bettella, Patrizia, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, University of Toronto Press, Toronto, 2005

Bibeln, Libris, Örebro, 1999

Bochořáková-Dittrichová, Helena, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, Orbis, Prag, 1929

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Methuen, London, 1985

Bredekamp, Horst, *Image Acts* [elektronisk resurs], De Gruyter, 2021

Busch, Wilhelm, *Max und Moritz: Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, 43:e uppl., Braun und Schneider, München, u.å. [189n]

Camp, Jennifer, ”Silent Struggles: The Graphic Radicalism of the Woodcut Novel”, *Athanor*, Florida State University, Department of Art History, nr 33, 2015

Carlshamre, Staffan, ”Narratologi: Vad är en berättelse?”, del av manus, Filosofiska institutionen, Stockholms universitet, https://www2.philosophy.su.se/carlshamre/texter/narratologi.html

Chaffee, Judith & Crick, Olly (red.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* [elektronisk resurs], Routledge, u.å., första gången utgiven 2015

Chute, Hillary L., *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA, 2016

Cohen, Martin S., ”The Novel in Woodcuts: A Handbook”, *Journal of Modern Literature*, vol. 6, nr 2, 1977

Cohen, Ted, *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters*, University of Chicago Press, Chicago, 1999

Duncan, Randy & Smith, Matthew J., ”How the Graphic Novel Works”, *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, red. Stephen Ely Tabachnick, Cambridge University Press, Cambridge, 2017

Esau, Erika, ”The Written Image and the Wordless Novel”, Los Angeles County Museum of Art, 20 oktober 2014, https://unframed.lacma.org/2014/10/20/written-image-and-wordless-novel

Fava, Antonio, ”Official Recognition of Pulcinella”, i *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* [elektronisk resurs], red. Judith Chaffee & Olly Crick, Routledge, u.å., första gången utgiven 2015

Fletcher, Ian (red.), ”Art as Second Nature”, *Romantic Mythologies*, Routledge, London, 1967.

Franzén, Carin, *Att översätta känslan: En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*, Diss. Stockholms universitet, B. Östlings bokförlag Symposion, Stockholm, 1995

Gasser, Christian, ”Stummes Elend: Der Bilder-Roman 'Destin' von Otto Nückel”, *Neue Zürcher Zeitung*, 26 januari 2016

Gillgren, Peter, ”The Michelangelo Crescendo: Communicating the Sistine Chapel Ceiling”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 70, nr 4, 2001

Gillgren, Peter, ”Michelangelos gravmonument över Julius II”, *Det åskådliga och det bottenlösa: Tankar om konst och humaniora tillägnade Margaretha*

Rossholm Lagerlöf, red. Tomas Björk, Eidos nr 22, Stockholms universitet, Stockholm, 2010

Gordon, Mel, *Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1983

Hallberg, Kristin, "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3–4, 1982

Haraway, Donna, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, vol. 14, nr 3, 1988

Henke, Robert, "Form and Freedom: Between Scenario and Stage", *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* [elektronisk resurs], red. Judith Chaffee & Olly Crick, Routledge, u.å., första gången utgiven 2015

Hofmannsthal, Hugo von, *Eine Monographie: Gesammelte Werke*, *Reden und Aufsätze 1*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 1979

Hogarth, William, *A Harlot's Progress: Or, the humours of Drury-Lane, being the life of the noted Moll Hackabout, in six hudibrastick cantos* [...], London, 1732

Hogarth, William, *Marriage a-la-mode: An humorous tale, in six canto's, in hudibrastic vers, being an explanation of the six prints lately published by the ingenious Mr. Hogarth* [elektronisk resurs], Weaver Bickerton, London, 1746

Holbein, Hans, *The Dance of Death: A complete facsimile of the original 1538 edition of Les simulachres & historiees faces de la mort,* First edition Dover Publication, New York, 1971

Horwat, Jeff, "Too Subtle for Words: Doing Wordless Narrative Research", *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, vol. 3, nr 2, 2018

Jarlsdotter Wikström, Jenny, *Materiella vändningar: Läsningar av Parland, Lispector, Berg och Byggmästar*, Diss. Umeå universitet, Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå, 2020

Juga, David, *Helena Bochořáková-Dittrichová a meziválečná sociální grafika na Moravě*, masteruppsats, Palacký University Olomouc, online 2010, https://thesis.cz/id/vyoald/

Jullien, François, *Propensity of Things: Towards a History of Efficacy in China*, Zone Books, New York, 1995

Kemp, Wolfgang, "The Work of Art and Its Beholder: Methodology of the Aesthetic of Reception", *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, red. Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey, Cambridge University Press, Cambridge, 1998

”Ken Sanders Rare Books Item List”, otryckt utställningskatalog från NYC Bibliography Week, 23 januari 2020, https://www.kensandersbooks.com/images/upload/bibcat.pdf

Kermode, Frank, *Puzzles and Epiphanies: Essays and Reviews 1958–1961*, Routledge & Kegan Paul, London, 1962

Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982

Kupers, Peter, *Sticks and Stones*, Broadway Books, New York, 2004

Lund, Hans (red.), *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*, Studentlitteratur, Lund, 2002

Masereel, Frans, *25 images de la passion d’un homme*,: Édition de Sablier, Genève, 1918

Masereel, Frans, *Le soleil: 63 images dessinées et gravées sur bois*, Édition de Sablier, Genève, 1918

Masereel, Frans, *Mon livre d’heures*, [Albert Kundig], Genève, 1919

Masereel, Frans, *Histoire sans paroles*, Édition de Sablier, Genève, 1920

Masereel, Frans, *Idée, sa naissance, sa vie, sa mort: 83 images, dessinées et gravées sur bois*, Édition Ollendorff, Paris, 1920

Masereel, Frans, *La ville: Cent bois gravés*, Albert Morencé, Paris, 1925

Masereel, Frans, *Danse macabre: 25 dessins faits en 1940 et 1941*, Herbert Lang, Bern, 1941

McCullagh, Janice, ”The Tightrope Walker: An Expressionist Image”, *The Art Bulletin*, vol. 66, nr 4, 1984

Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005

Mohd, Marina & Hashim, Fatimah, ”Reading from the Wordless: A Case Study on the Use of Wordless Picture Books”, *English Language Teaching*, vol. 1, nr 1, 2008

Morgan, David, ”The Ecology of Images: Seeing and the Study of Religion”, *Religion and Society*, vol. 5, nr 1, 2014

Morgan, David, *Images at Work: The Material Culture of Enchantment*, Oxford University Press, New York, 2018

Nakazawa, Keiji, *I Saw It: The Atomic Bombing of Hiroshima, a Survivor’s True Story*, EduComics, San Francisco, 1982

Nikolajeva, Maria, *Barnbokens byggklossar*, Studentlitteratur, Lund, 1998

Nikolajeva, Maria, *Bilderbokens pusselbitar*, Studentlitteratur, Lund, 2000

Nikolajeva, Maria & Scott, Carole, *How Picturebooks Work*, Routledge, New York, 2006

Nodelman, Perry, *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, University of Georgia Press, Athens, GA, 1988

Nordin, Svante, *Hitlers München*, Natur & Kultur, Stockholm, 2018

Nückel, Otto, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, Delphin Verlag, München, 1926

Oreglia, Giacomo, *The Commedia dell'Arte*, övers. Lovett F. Edwards, Hill & Wang, New York, 1968

Ott, Thomas, *The Number 73304-23-4153-6-96-8*, Fantagraphics, Seattle, 2008

Panaccione, Gregory, *Un ocean d'amour*, Delcourt, Paris, 2014

van Parys, Joris, "'Silent Books': Frans Masereel: Godfather van de Graphic Novel", *Brood & Rozen: Tijdschrift voor de Geschiedenis van Sociale Bewegingen*, nr 1, 2020

Pentcheva, Bissera V., "The Performative Icon", *The Art Bulletin*, vol. 88, nr 4, 2006

Postema, Barbara, "Long-length Wordless Books: Frans Masereel, Milt Gross, Lynd Ward, and Beyond", *The Cambridge History of the Graphic Novel*, red. Stephen E. Tabachnick, Cambridge University Press, Cambridge, 2017

Preeshl, Artemis, "The many faces of Brighella", *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* [elektronisk resurs], red. Judith Chaffee & Olly Crick, Routledge, u.å., första gången utgiven 2015

Rampley, Matthew, "Theories of agency in art: Review of: Horst Bredekamp, Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency. Translated by Elizabeth Clegg", *Journal of Art Historiography*, nr 10 (juni), 2019

Reisenfeld, Robin, "Cultural Nationalism, Brücke and the German Woodcut: The Formation of a Collective Identity", *Art History*, vol. 20, nr 2, 1997

Rhedin, Ulla, *Bilderboken: På väg mot en teori*, 2:a rev. uppl., Alfabeta, Stockholm, 2001

Ritter, Paul (red.), *Frans Masereel: Eine annotierte Bibliographie des druckgraphischen Werkes*, De Gruyter, Berlin, 1992

Rolfe, Bari, *Commedia dell'Arte: A Scene Study Book*, Personabooks, Oakland, CA [1981] 1977

Rossholm, Elisa, *I väntan på hufvudpersonen: Identitet och identifikation i svensk skämtbild 1870–1900*, Diss. Stockholms universitet, Makadam, Göteborg & Stockholm, 2016

Rudlin, John, *Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook*, Routledge, London, 1994

Ruprecht, Lucia, "Ambivalent Agency: Gestural Performances of Hands in Weimar Dance and Film", *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 46, nr 3, 2010

Schwarcz, Joseph H., *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*, American Library Association, Chicago, 1982

Selz, Peter Howard, *Max Beckmann*, Museum of Modern Art, New York, 1964

Sennewald, Adolf, *Deutsche Buchillustratoren im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts: Materialien für Bibliophile*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1999

Shakespeare, William, *Richard III* [elektronisk resurs], *The Cambridge Dover Wilson Shakespeare*, red. John Dover Wilson, Cambridge University Press, Cambridge, 2009

Sipe, Lawrence R., "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships", *Children's Literature in Education*, nr 29 (June), 1998

Snickare, Mårten, "Bildhandlingar: Att skapa mening med Titusbågen", Hedlin Hayden, Malin, Rosenqvist, Johanna, Lundström, Anna, Snickare, Mårten, Gillgren, Peter, *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 1*, red. Malin Hedlin Hayden & Mårten Snickare, Stockholm University Press, Stockholm, 2017

Spiegelman, Art, *Maus: A Survivor's Tale,* Pantheon Books, New York, 1986

Tabachnick, Stephen Ely, "From Comics to the Graphic Novel: William Hogarth to Will Eisner", *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, red. Stephen Ely Tabachnick, Cambridge University Press, Cambridge, 2017

Tan, Shaun, *The Arrival*, Arthur A. Levine Books, New York, 2007

"Titelloser Film", artikel i *Lexikon der Filmbegriffe*, https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:titelloserfilm-2707

Töpffer, Rodolphe, *Histoire de Monsieur Jabot* [s.n.], Genève, 1833

Walker, George A., Masereel, Frans, Ward, Lynd, Patri, Giacomo & Hyde,

Laurence, *Graphic Witness: Four Wordless Graphic Novels [by Frans Masereel, Lynd Ward, Giacomo Patri & Laurence Hyde]*, red. George A. Walker, Firefly Books, Buffalo, N.Y., 2007

Walker, George A., Masereel, Frans, Patri, Giacomo, Ward, Lynd, Hyde, Laurence, *Written in Wood: Three Wordless Graphic Narratives*, red. George A. Walker, Firefly Books, Buffalo, N.Y. 2014

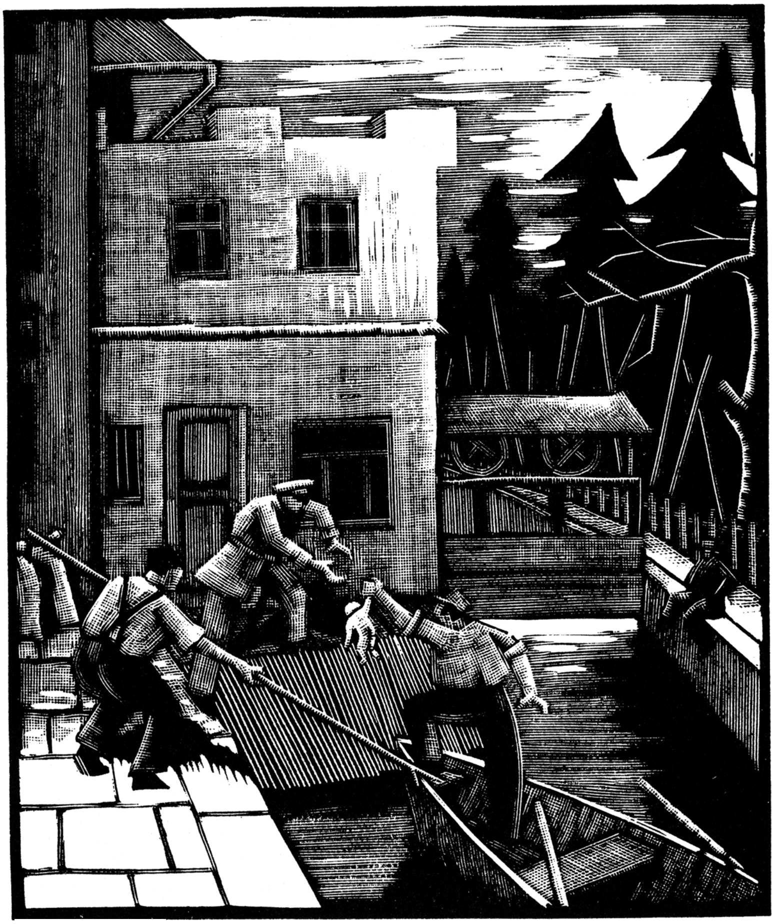
Weyl, Christina, ”Lynd Ward’s Novels in Woodcuts: The Cinematic Subtext”, *Athanor*, nr 30, 2012

Whitney, Allison, ”Etched with the Emulsion: Weimar Dance and Body Culture in German Expressionist Cinema”, *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 46, nr 3, 2010

Willett, Perry & Donahue, Neil H., ”The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and its Influences”, *A Companion to the Literature of German Expressionism*, red. Neil H. Donahue, Camden House, Rochester, N.Y., 2005

Woodring, Jim, *Congress of the Animals*, 1stFantagraphics Books, Seattle, 2011

BILDBILAGA



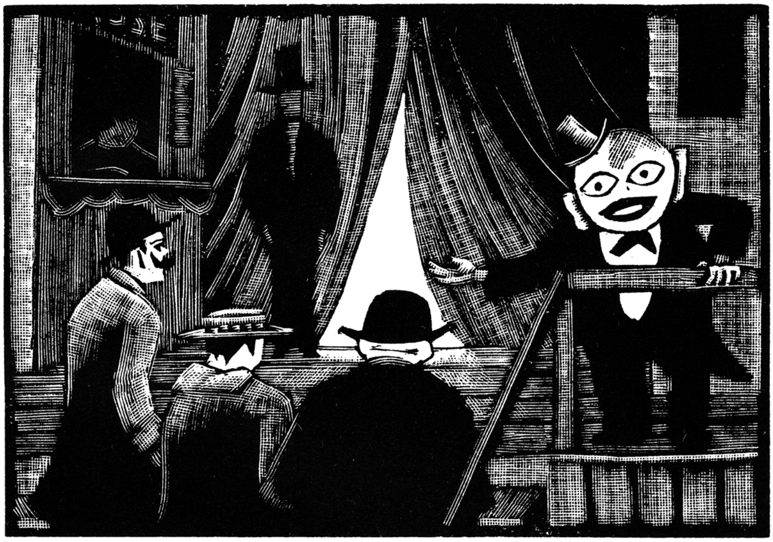
I.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



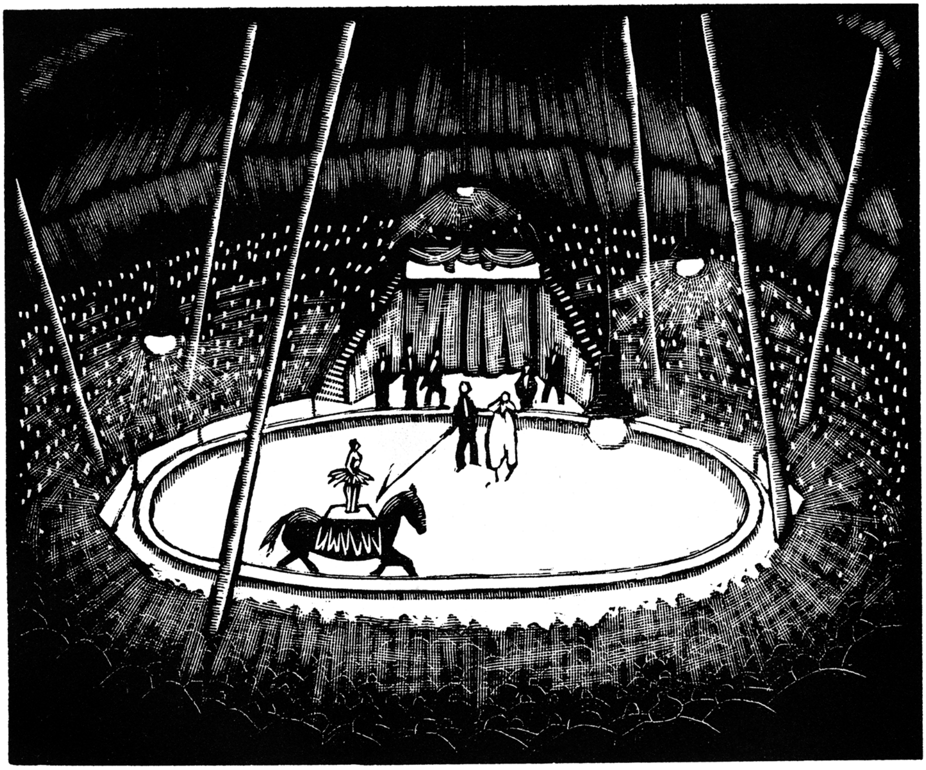
2.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



3.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



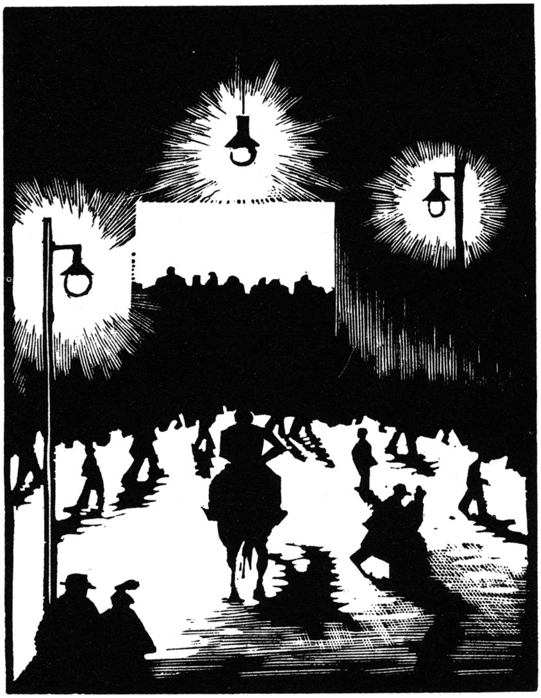
4.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



5.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



6.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



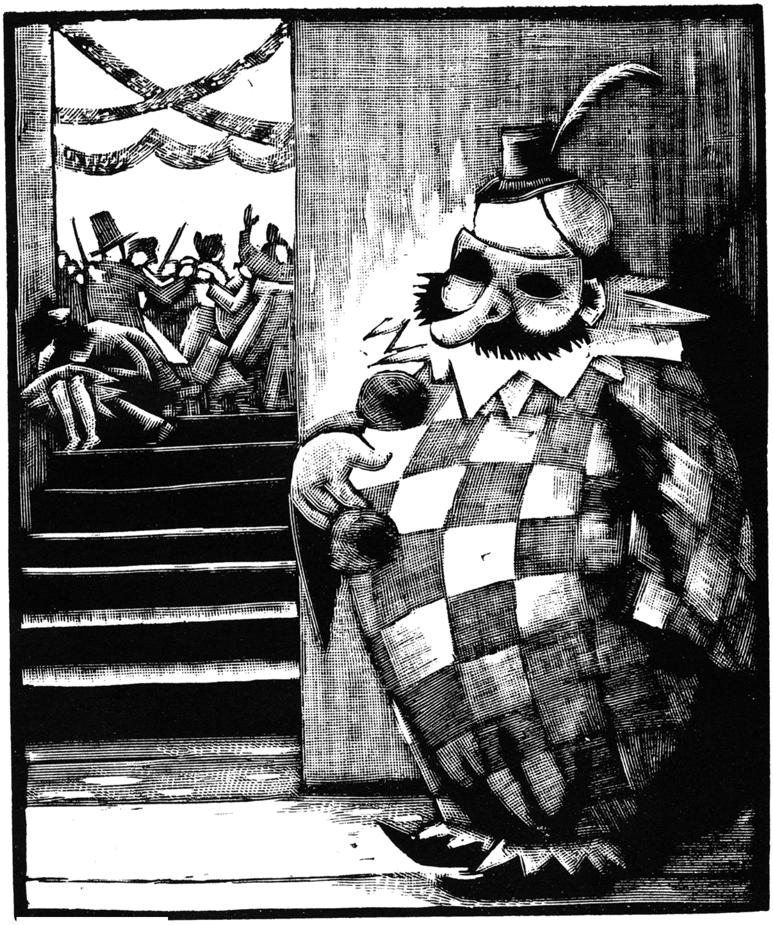
7.

Helena Bochořáková-Dittrichová, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, 1929.



8.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



9.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



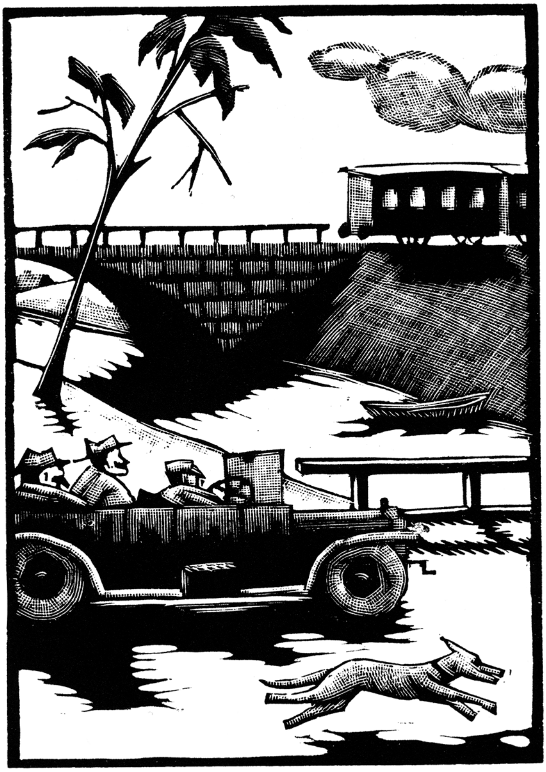
10.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



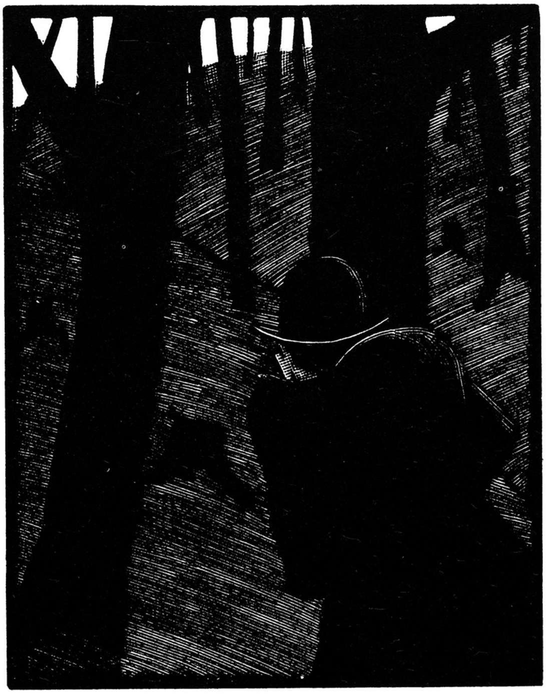
II.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



12.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



13.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



14.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



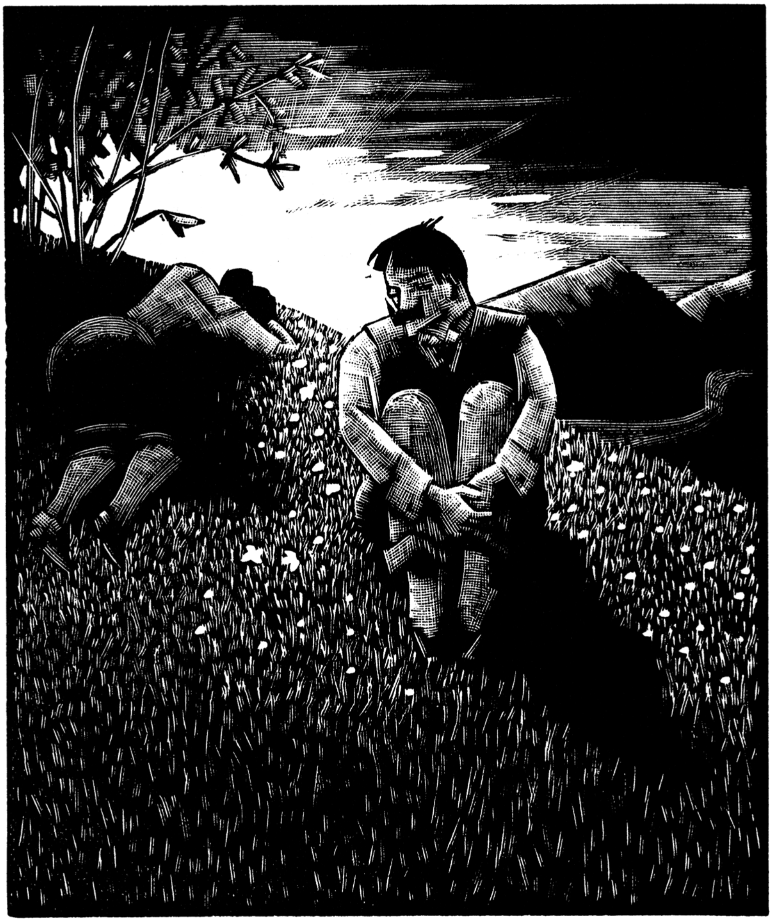
15.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



16.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



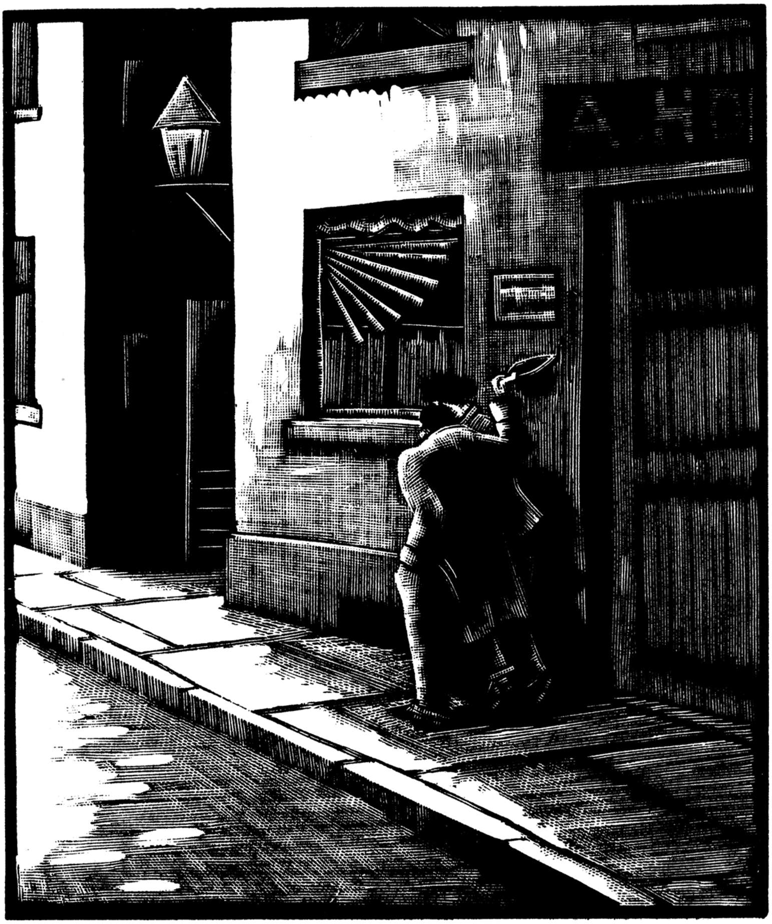
17.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



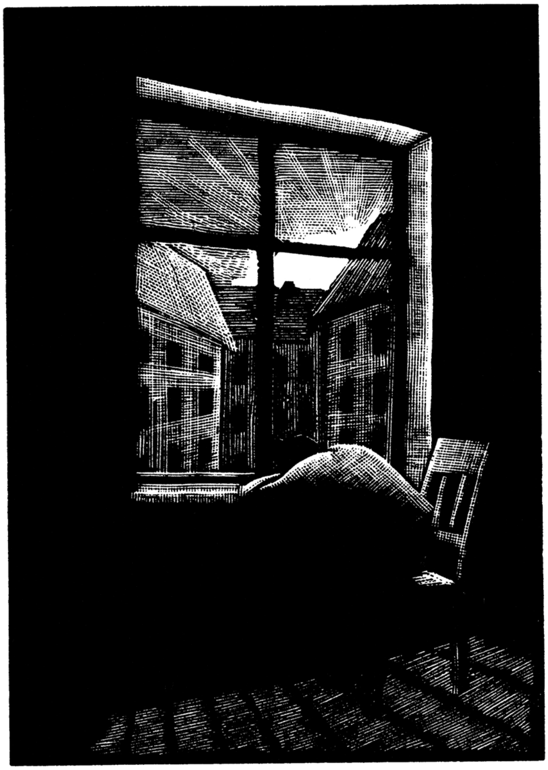
18.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



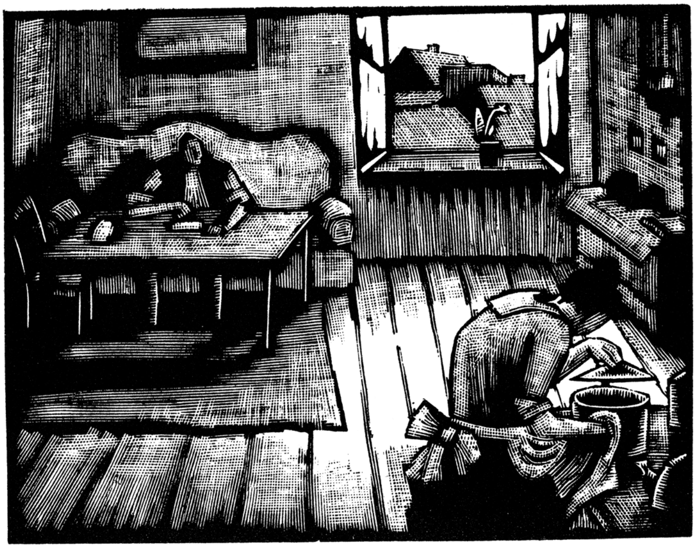
19.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



20.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



21.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



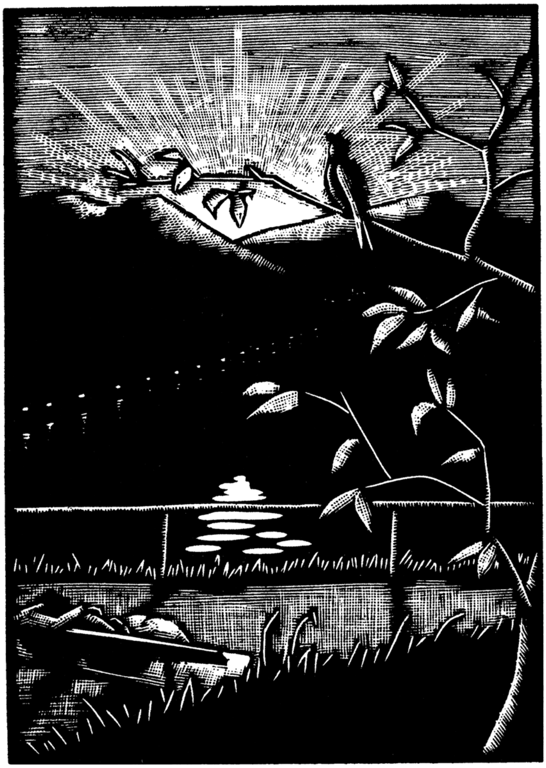
22.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



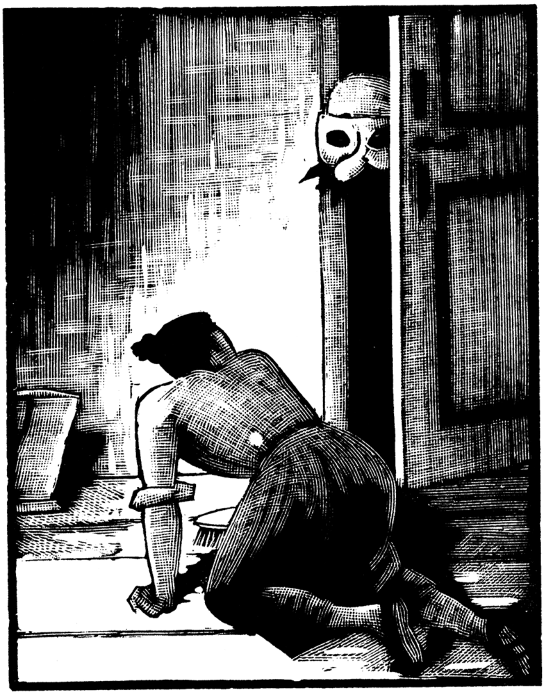
23.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



24.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



25.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



26.

Otto Nückel, *Schicksal*: *Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



27.

Helena Bochořáková-Dittrichová, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, 1929.



28.

Helena Bochořáková-Dittrichová, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, 1929.



29.

Helena Bochořáková-Dittrichová, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, 1929.



30.

Helena Bochořáková-Dittrichová, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, 1929.



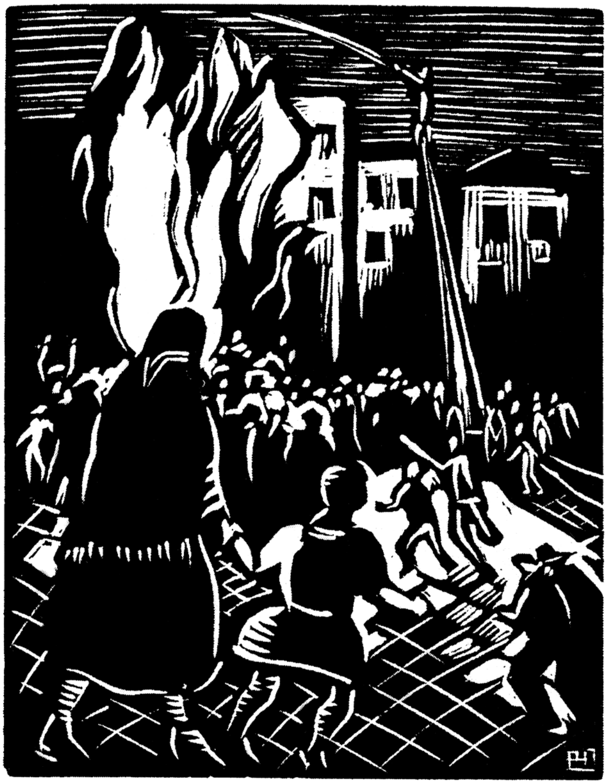
31.

Helena Bochořáková-Dittrichová, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, 1929.



32.

Helena Bochořáková-Dittrichová, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, 1929.



33.

Helena Bochořáková-Dittrichová, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, 1929.



34.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



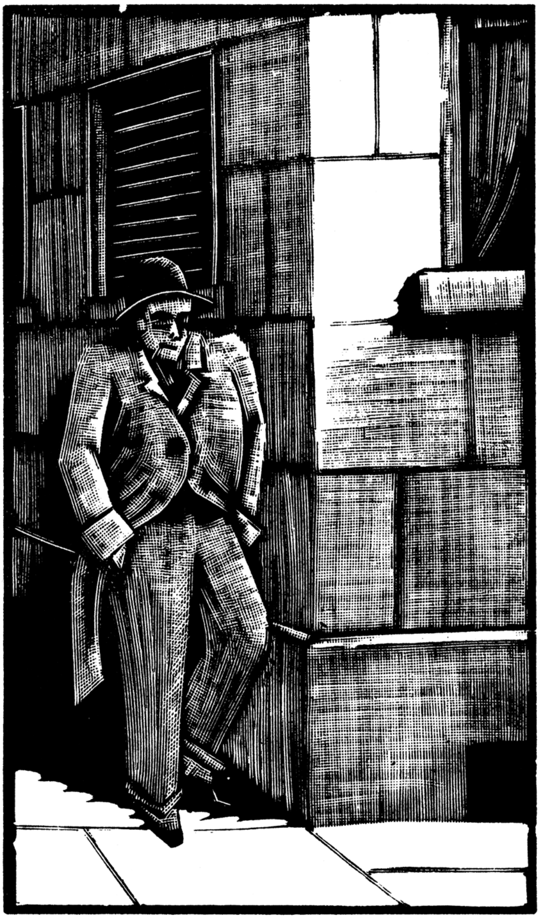
35.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



36.

Helena Bochořáková-Dittrichová, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, 1929.



37.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



38.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



39.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



40.

Hans Holbein den yngre, *Danse Macabre*, 1538.



41.

Christian von Mechel, *Danse Macabre* efter Hans Holbein den yngre, 1780.



42.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.



43.

Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, 1926.

BILDKÄLLOR

Omslag, bild 1–6, 8–26, 34–35, 37–39, 42–43:
Ur Otto Nückel, *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern*, Delphin Verlag, München 1926
© Otto Nückel
Källa: Otto Nückel, *Destiny: A Novel in Pictures*, Dover Publications, Mineola, N.Y. 1997

Bild 7, 27–33, 36:
Ur Helena Bochořáková-Dittrichová, *Z Mého Dětství: Kniha dřevorytů*, Orbis, Prag 1929
© Helena Bochořáková-Dittrichová
Källa: Czech Digital Library

Bild 40:
Ur Hans Holbein den yngre, *Danse Macabre*, 1538
Källa: https://commons.wikimedia.org/wiki/

Bild 41:
Ur Christian von Mechel, *Danse Macabre* efter Hans Holbein den yngre, 1780
Achenbach Foundation for Graphic Arts
Källa: www.dodedans.com

Säkra rättighetsinnehavare till samtliga bilder har inte kunnat lokaliseras, trots omfattande efterforskningar. Den som har frågor om publiceringen av bilder är välkommen att kontakta förlaget.